ISSN 0130-6405

1-1215/57

3

ИСКУССТВО КИНО

«Привет, дуралеи!»

О новом фильме Эльдара Рязанова
читайте в рубрике «Разборы и размышления»

«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

«ПРИВЕТ, ДУРАЛЕИ!»
Эльдара Рязанова

«ОПЕРАЦИЯ «С НОВЫМ ГОДОМ»
Александра Рогожкина

«ВРЕМЕЧКО» —
телевизионная программа

«ЗОЛУШКА»
Надежды Кошеверовой,
Михаила Шапиро

«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»
Александра Роу

«НИБЕЛУНГИ» (DIE NIBELUNGEN)
Фрица Ланга

«БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ ГНОМОВ»
(SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS)
Уолта Диснея

СОДЕРЖАНИЕ

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ — 4
Пуськи бятые
Бурлак
Пуськинисты

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«ВРЕМЕЧКО» (ТВ)

Портрет Дориана Грея — 21
БЕСЕДУ С ЛЬВОМ НОВОЖЕНОВЫМ ВЕДЕТ АЛЛА БОССАРТ

ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН — 30
«Времечко» как зеркало обыденной жизни

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

ВАЛЕРИЙ ФОМИН — 38
Все будет ужасно... хорошо!

ЛАБОРАТОРИЯ

Пространство сказки — 70

ГАРРИ БАРДИН — 71
Живем как в сказке

ИВАН МАКСИМОВ: — 73
«Как в детской игре...»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН — 76
Заново отыскать простоту...

СЕРГЕЙ ОЛИФИРЕНКО: — 80
«Мои куклы похожи на меня»

ОКСАНА ЧЕРКАСОВА: — 82
«В фольклоре быта нет»

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

6 ЛИДИЯ С. МАСЛОВА
Бриллиантовая нога

12 Н. СИРИВЛЯ
Вот такое кино

17 ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
«Плесните колдовства...»

ТВ-РЕЗОНАНС

34 КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Вперед в прошлое

ПОРТРЕТЫ

52 ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА, ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Разговор, которого не было...

66 ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА
Детские часы
Пробуждение
Аника
Из детства

АНКЕТА «ИК»

84 **«Мы рождены, чтоб сказку сделать сказкой»**

ПОВТОРНЫЙ СЕАНС

В. ПРИТУЛЕНКО 94
Золушка на все времена

Н. СИРИВЛЯ 100
«Кащей Бессмертный» и «Нибелунги»

В. ПРИТУЛЕНКО 105
Белоснежка на грани веков

ЛАБОРАТОРИЯ

108 РЭНДИ БАЛСМЕЙЕР, МИМИ ЭВЕРЕТ
Наше кино — это не то, что встречается в реальной жизни

112 АДАМ МИННС
Строители грез

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

РАШИТ ЯНГИРОВ 116
«Красный Мельес» — Александр Птушко

АЛЕКСАНДР ПТУШКО: 117
«Я вижу, что время работает против меня...»

АЛЕКСАНДР ПТУШКО 123
Трюковые и комбинированные съемки

ГРИГОРИЙ ГОРИН 137
Побеждать дракона

ЕВГЕНИЙ БИНЕВИЧ 138
Будни сказочника

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

154 АЛЕКСЕЙ САМОРЯДОВ
Сказки на песке

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

Г.КРАСНОВА 161
Билли Уайлдер по прозвищу Lucky Billy

Из рассказов Билли Уайлдера 164

172 SUMMARY

Номер посвящен сказке. И мы решили отказаться от каких-либо публицистических объяснений замысла, а начать с прямого вступления в тему — с современных коротких сказок Людмилы Петрушевской, которые были любезно предоставлены автором специально для этого журнального выпуска.

Л. ПЕТРУШЕВСКАЯ

Пуськи бятые

Ся́пала Калу́ша с калушатами по напу́шке. И ува́зила бутявку, и во́лит:

— Калушата! Калушаточки! Бутявка.

Калушата присяпали и бутявку стрямкали. И подудонились.

А Калуша волит:

— Оее-оее! Бутявка-то некузявая!

Калушата бутявку вычучили.

Бутявка вздребезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит:

— Калушаточки, бутявок не трямкают, бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

— Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!

Бурлак

Часть 1

Сяпали Калуша с По́миком по напушке и увазили Ля́пупу. А Ляпупа трямкала бутявку.

А Калуша волит:

— Киси-миси, Ляпупа!

А Ляпупа не киси и не миси, а трямкает бутявку. Полбутявки у Ляпупы в клямсах, полбутявки по бурдысьям лепещется.

А Помик волит:

— Калуша, Ляпупы, трямкающие бутявок, не волят «киси-миси», а то бутявки из клямс вычучиваются.

А Калуша волит:

— А по клямсам? За некузявость?

И — бздым! — Ляпупу по клямсам.

Ляпупа разбызила клямсы и как заволит:

— Оее! Оее!

Бутявка из клямс Ляпупы вычучилась, вздребезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит:

— Киси-миси, Ляпупа!

А Ляпупа усяпала с напушки и за напушкой волит:

— Киси-миси, Помик! А Калушаточки-то не помиковичи!

Часть 2

А Помик волит:

— Калуша, а калушаточки помиковичи?

А Калуша разбызила клямсы и из бурдысьев волит:

— Куа?

Помик тырснул в бурдысья и волит зюмо-зюмо:

— Калуша, а калушаточки помиковичи?

А Калуша как заволит:

— Некузяво, оее, так волить!

А Помик в бурдысьях как забурлыкает: бурлы, бурлы, бурлы.

А Калуша волит:

— Не бурлыкай, бурлак. Калушаточки не помиковичи, а помиковны!

Пуськинисты

Сяпали Калуша с Помиком по напушке и трямкали бутявок.

А натрямкавшись бутявок, К. и П. ну шаяться по напушке — то к бурдысьям, то от бурдысьев, то по-над бурдысьями счиркнут, то по-за бурдысьям проскробят.

То втырь, то оттырь.

То впях, то взбых.

Как облампелые — шаем шаются и бирят:

— Эее! Эвай! Пуськи бятые! Шайтесь, индякие!

И:

— Эфан-эфоэ!

Ажник кукушню у Помика с гвинта чирит.

Ужо и бутявок никст на напушке, а К. и П., блуки вымзивши на отпень, хвиндиляют и дохвиндилялись до некузявости.

Обезвалдѐли, сяпалки втырь и распиндюрили по напушке, клямсы разбызили: оее.

А шаялись-то Калуша с Помиком от перетряма.

Трямкая бутявок, К. и П. не допрели, что бутявки тож натрямкались некузявых бурдысьев, в коих зюмо-зюмо быра «A-CNS».

А от быра «A-CNS» оее как чирит.

И в клямсах нетырно, и в блуках сыкает, и в пшах гандибобель. И кукушню гвинтит.

И тут Калуша с Помиком клямсы разбызили и бутявок из клямс вычучили на напушку!

Т.е. Калушу с П. вытырснуло не по-индяцки.

Бутявки ж, из клямс вычучившись, вздребезнулись, сопритюкнулись и усяпали с напушки.

А Калуша, отбябякавши бутявок с клямс, волит:

— О бутявки! Трямкающие бырные бурдысья — сгрохиваются с курчаток. А уж перетрям аки некузяв аки мырдяв!

А бутявки за напушкой волят:

— Кана-ганда-бис, пайти-метамикс! Банчь, инчь. Поськи бетые, паськи бутые. Песьки бырые.

А Калуша волит:

— Чи облампели, бутявищи. Не зямут пробамболить «пуськи бятые», кайодлы. Пу-сь-ки бя-ты-е! Пуськи!

А бырные бутявки волят:

— Пськ бт. Бррл-блпл, вафшшэ пуськинисты.

ЛИДИЯ С. МАСЛОВА

Бриллиантовая нога

«Привет, дуралеи!». Каблуков — В.Полунин, Ксения — Т.Друбич

Фото В.Кречета

«ПРИВЕТ, ДУРАЛЕИ!»
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ А.Тимм, Э.Рязанов
РЕЖИССЕР Э.Рязанов
ОПЕРАТОРЫ П.Лебешев, В.Нахабцев
ХУДОЖНИК А.Борисов
КОМПОЗИТОР А.Петров
ЗВУКООПЕРАТОРЫ Е.Потоцкая, Я.Потоцкий
В РОЛЯХ: В.Полунин, Т.Друбич, Т.Догилева, А.Ширвиндт, Б.Щербаков, О.Волкова и другие
«Мосфильм», киностудия «Луч», Госкино
Россия
1996

С незапамятных времен было у всенародно любимого отечественного кинематографа три источника и три составные части: Гайдай, Рязанов и Данелия. С незапамятных — для моего поколения двадцатипятилетних. А для большинства поклонников творчества трех патриархов эти оттепельные времена вернее было бы назвать незапятнанными. Наверное, то время действительно выдалось настолько светлым и чистым по сравнению с остальной советской историей, что и теперь его лучезарные ностальгические блики порой пробегают по экрану, где развертываются похождения все тех же

Не имея ничего против негласного табу на резкие отзывы в адрес народных любимцев, замечу, что одно дело посмотреть «Карнавальную ночь», скажем, в пятнадцать лет, «Кавказскую пленницу» — в двадцать пять, в тридцать с небольшим — «Иронию судьбы...» и «Афоню», а ближе к сорока — «Осенний марафон» и «Служебный роман»; совсем другое — получить все это народное кинодостояние в довольно нежном возрасте практически одновременно. Поколению, для которого фильмы Гайдая, Рязанова и Данелия не соотносятся с определенными моментами личной истории, не ложатся сами собой в естественном и единственно возможном порядке, как фотографии в семейном альбоме, остается произвольно выкладывать из этой разномастной колоды своеобразный социокультурный пасьянс, совмещающий взгляд на прошлое из современности и взгляд на современность из прошлого.

«Привет, дуралеи!»

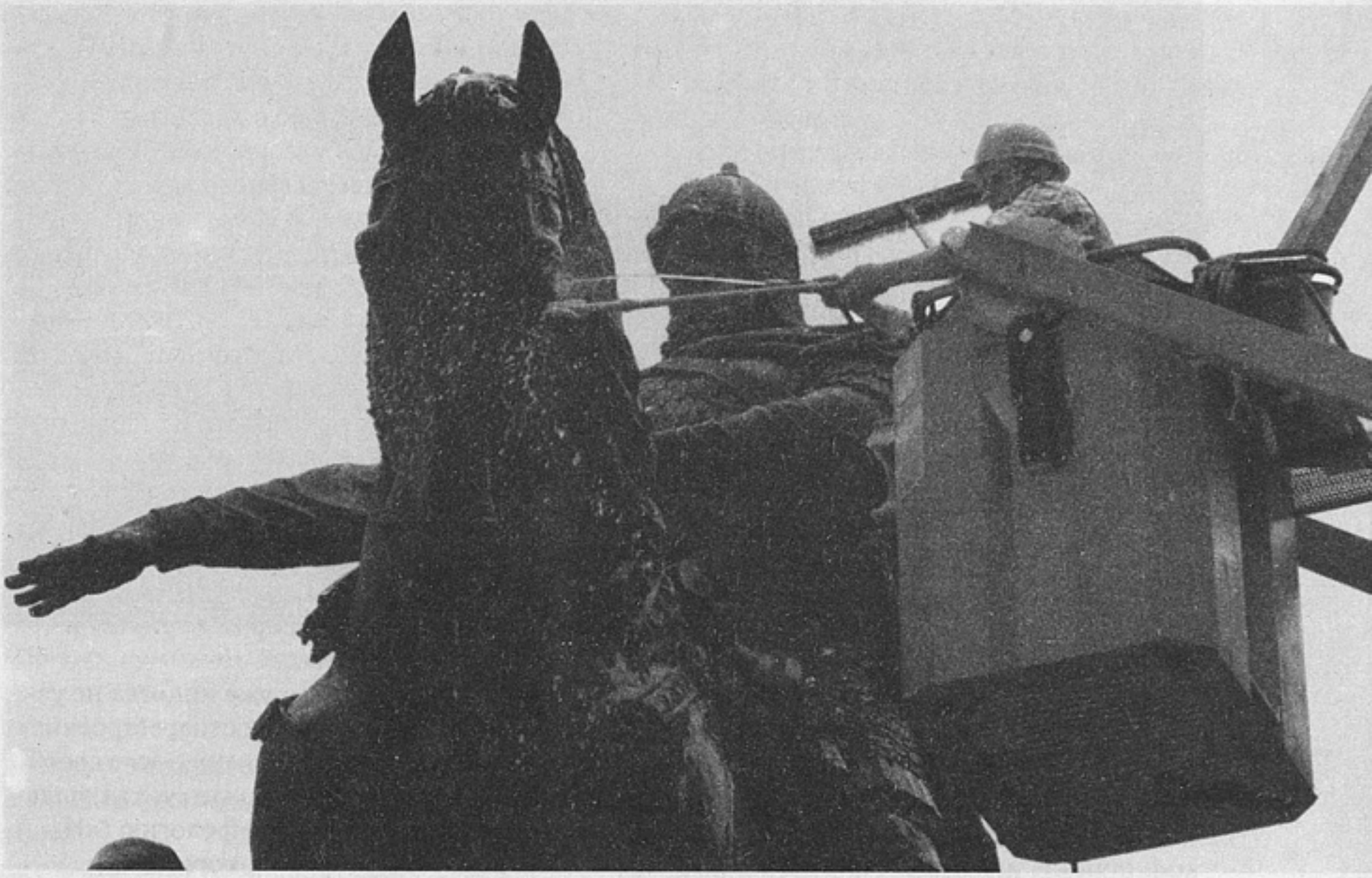


Фото В.Кречета

гайдаевских эксцентриков, рязановских чудаков и данелиевских «лишних людей», вдруг очутившихся посреди очередной, куда более мутной, «оттепели». Этим во многом объясняется воцарившийся в последние годы пиетет критики по отношению к авторам таких народных (во всех смыслах) фильмов, как «Бриллиантовая рука», «Берегись автомобиля», «Я шагаю по Москве». К тому же в свете массового исхода зрителя из кинотеатров былое критическое предубеждение, что народ питает слабость к низкопробной продукции, сменилось новым: глас народа — глас Божий.

Не будет сильным преувеличением сказать, что лично я опознаю многое в последних картинах трех названных режиссеров в первую очередь по их же собственным старым фильмам и только потом уже (да и то не всегда) — по жизни. Простой вещественный пример: станция метро «Университет» в данелиевской «Насте» ассоциируется (я думаю, не только у меня) прежде всего с восемнадцатилетним Михалковым, которого распирает радость «шагания по Москве»; при этом «реальные», личные впечатления зрителя о жизненных событиях, связанных с этим мраморным вестибюлем, существуют в каком-то совершенно другом регистре. Примерно так же обстоит дело с вещами менее осязаемыми, концептуально-мировоззренческими (точнее было бы выразиться: идеологическими, но слово сильно скомпрометировано). Лучезарная система представлений о мире, которую воплотили, каждый по-своему, Гайдай, Рязанов и Данелия, не предназначалась, в общем-то, для моего подраставшего поколения, но была им воспринята (в основном благодаря телевидению) еще до окончательного формирования собственной картины мира. Эта система крепко засела в сознании, не оказав, однако, особого воспитательного и социализирующего воздействия (слишком ироничными, а то и циничными, репликами обменивались у телеэкрана взрослые, чтобы подросток мог усвоить не только юмор зрелища, но и его пафос).

Но для меня до сих пор остается загадкой, почему, испытывая симпатию (весьма сдержанную) к творчеству только одного из трех наших главных комедиографов — Л.Гайдая, я тем не менее исправно включаю телевизор во время показа каждого их шлягера. Чего же я жду каждый раз от засмотренного до дыр изображения? Может, меня гипнотизирует сам факт превращения туманной социально-исторической квазиреальности в неоспоримую, неопровержимую и непротиворечивую реальность фильма? Очаровывает чудо разложения мира чуть ли не до атомарной простоты — мира, всегда представлявшегося невероятно сложным изделием, со множеством всяческих скрытых пружин и потаенных ящичков?

Надежда постичь наконец гипнотический секрет этой простоты забрезжила, когда фильмы Гайдая, Рязанова, Данелия начали вгрызаться не в чью-то, сомнительную, а в мою, свежеиспеченную, современность. Если раньше незнание исходного материала мешало полноценному анализу, уж теперь-то, — когда я точно знаю, «из какого сора», — казалось, вывести упоительно бесхитростный алгоритм отсечения лишнего от неопрятной жизненной глыбы не составит труда. Правда, перестройка изрядно спутала карты — три фельдмаршала кинематографического фронта в одном строю с рядовыми режиссерами прошлись массированной атакой по пунктам универсального тематического списка: коррупция, мафия, эмиграция, падение нравов, имущественное расслоение, танки на улицах и т.д. Отечественное кино переживало небывалое единение, превратившись (за редким презренным исключением) в одну большую газету с портретом Горбачева на первой полосе и разрешенными отныне скабрезными анекдотами на последней. Атмосфера для идентификации специфических свойств какой бы то ни было творческой индивидуальности создалась крайне неблагоприятная, и пришлось ждать, когда творцы вернутся к «мирным занятиям».

К сожалению, мы уже никогда не узнаем, чем встретил бы постперестроечную обыденность Леонид Гайдай после своей попытки вывернуть наизнанку, как пыльный чехол, советскую мифологию («На Дерибасовской хорошая погода...»).

Георгий Данелия в своем последнем фильме «Орел и решка» приоткрыл завесу только самую малость. Мир, как и прежде, до социальных катаклизмов, бинарен; как ни верти его, с какой стороны ни смотри, он неизменно распадается на две половины, на две возможности: богатые и бедные, везучие и неудачники, те, кто использует других, и те, кого используют... Вопрос всегда ставится ребром: да или нет (драма данелиевских героев в том и состоит, что они никак не могут выбрать). Хорошо представлять себя живущим в такой удобной действительности, но почему-то к экрану уже больше не тянет: то ли данелиевский кинематограф потерял ненароком

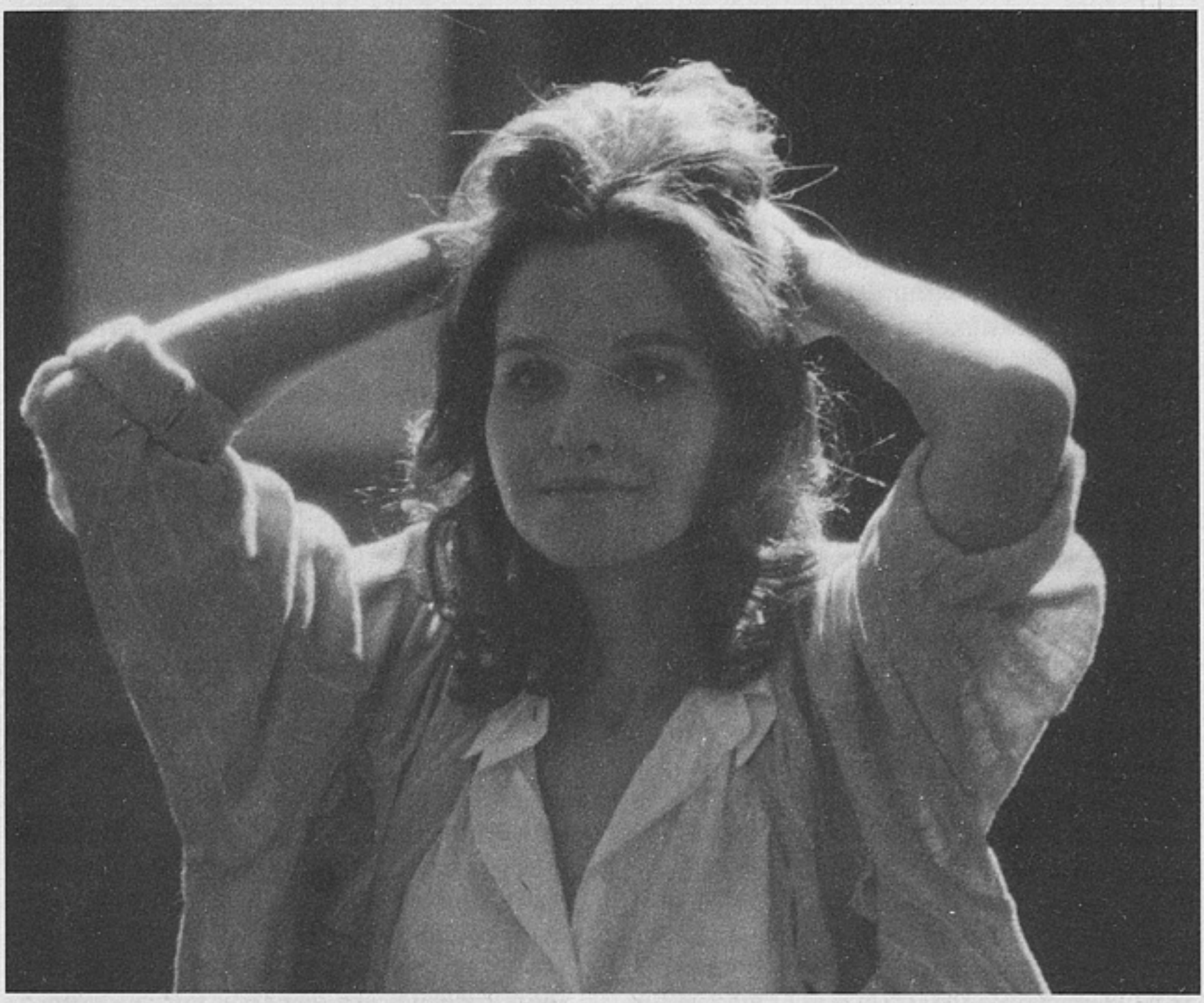


Фото В.Кречета

«Привет, дуралеи!». Ксения — Т.Друбич

былую органичность, то ли мой интерес к апологии простоты лишился прежней живости.

Оставался последний шанс. Эльдар Рязанов должен был сказать свое простое веское слово о том, на что человек всегда может опереться, что остается с ним, когда мир вокруг исчезает и рушится, что продолжается внутри него, когда снаружи все кончается. «Привет, дуралеи!» — начал свою речь Рязанов, после чего под одобрительный гул собравшихся доказал, как дважды два четыре: остается любовь, доброта, бескорыстие и верность своим принципам.

Очередной герой Рязанова — бывший филолог Юрий Каблуков, аутсайдер и бессребреник, ночующий на крыше под окнами бывшей жены и занятый помывкой городских памятников, в один прекрасный день встречает женщину, которую видел во сне, — такую же, как он, милую, интеллигентную, не от мира сего, и по ходу действия целеустремленно добивается ее руки и сердца.

Кто же этот герой с незыблемой внутренней опорой, хранящий нерушимую и завидную верность себе посреди сошедшей с катушек постперестроечной современности? С вопроса об исполнителе главной роли в последнем рязановском фильме начинали обычно свои интервью журналисты, предвкушавшие кинодебют известного мима Вячеслава Полунина. Именно Полунина режиссер выбрал на роль странного, трогательного и обаятельного неудачника — тип, всегда бывший не приправой или гарниром, а основным блюдом рязановской кинематографической кухни.

Пик популярности Полунина пришелся на начало 80-х, когда телевидение злоупотребляло показом его коронного номера, получившего в народе название «Асисяй»: клоун, уединившийся на сцене в обществе двух игрушечных надувных телефонов, неразборчиво, но очень экспансивно транслировал в одну из трубок всю отпущенную ему природой нежность, а в другую — всю накопленную организмом агрессию. Рязанов решил не усложнять дело и одну из составляющих полунинского клоунского имиджа ликвидировать — нетрудно догадаться, какую, коль скоро «время разбрасывать камни» закончилось и мы стоим на пороге гражданского мира и согласия.

Рязановским героям никогда не была свойственна агрессивность. Однако всегда было ясно, что они отвергают и опровергают (пусть не активными действиями, но самим своим существованием) — прежде всего умение пронырливо «обтяпывать делишки», карьеризм и вообще способность приносить что-то или кого-то в жертву своей социальной успешности. Сегодня с этим приходится быть осторожнее: не совсем понятно, где проходит граница между похвальной деловой активностью и гнусным «обтяпыванием». Да и вообще «не пора ли перестать бороться и начать просто жить» — как гласил один из лозунгов перестройки. В соответствии с этим лозунгом и поступает персонаж Полунина Юрий Каблуков, тем более что бороться особенно и не с чем (разве что с собственным страхом высоты). Мир благостен и прекрасен, злодеи остались в далеком прошлом и если являются добрым людям, то только разве во сне (Каблукову снятся революционные матросы, которые грабили его в прошлой жизни).

Каждому из персонажей, которые окружают недотепистых героя и героиню (Т.Друбич), подобрана пошитая по последней моде социальная роль: бывшая жена Каблукова — «новая русская» (Т.Догилева) занимается «имиджмейкерством»; ее клиент — кандидат в президенты (А.Ширвиндт) в комплекте с референтом и охранником; друг Каблукова — бывший афганец (Б.Щербаков), которого зовут в киллеры; даже второстепенная усатая врачиха (О.Волкова) и та совмещает работу в государственной и коммерческой поликлиниках.

В сущности, все эти «граждане новой формации» — те же самые проныры, что еще лет десять назад служили для Рязанова объектом социальной сатиры, а сегодня каждый из них прилежно вносит в атмосферу фильма свою лепту благости. Некоторых, конечно, можно условно отнести к «плохим» по сюжету (в частности, лидера «социал-социалистической» партии в исполнении Александра Ширвиндта), но никак нельзя назвать отрицательными по манере изображения (что такое отрицательный образ политика, знает каждый, кто смотрит телевизор). Эта идиллия свидетельствует, на мой взгляд, не столько о том, что общество выздоравливает и нация возрождается, сколько о заразительности релятивизма и о том, что многие ценности сегодня окончательно перешли из твердого в газообразное состояние. В общем-то, предложенная в «Дуралеях» симуляция сюжета — история обретения наяву, иначе говоря, материализация женщины и клада, пригрезившихся Каблукову, — представляется предлогом для создания развернутой картины относительности и изменчивости всего на свете, когда мотив переселения душ начинает звучать в полный голос. «Теперь я ничего не опасаюсь: ни революций, ни измен, ни одиночества, ни старости... Потому что я — бесконечна!» — радуется каблуковская жена, окончательно уверовав в метемпсихоз. Можно подумать, старость менее неприятна, если переживать ее много раз.

Но самое интересное, что в обстановке всеобщего благодушия и оптимизма меньше всего позитивной энергии излучает сам герой, а лирическая линия любви Каблукова и незадачливой продавщицы книг Ксении кажется прочерченной весьма гипотетически. Все персонажи картины соответствуют местам и функциям, которые им отведены. Все, кроме несчастных героев. Но это не то симпатичное аутсайдерство, которое хотел воспеть Рязанов и которое должно было объединить влюбленных, а скорее неконтролируемая режиссером обескураженность исполнителей непривычной сменой амплуа.

Вячеслав Полунин, оставшись без клоунского грима и голоса (его озвучивает Андрей Мягков), в который он вкладывал пусть немногосложное, но несомненное чувство, должен был явить миру свое «обнаженное» человеческое лицо, управлять которым несколько труднее, чем ровно окрашенной интонацией. Лицо мима, впервые открывшееся зрителю и ставшее беззащитным, но лишенное игровой возможности меняться от гнева к умилению и обратно (как менялся голос клоуна, мечущегося между двумя телефонами), так и не освободилось от стеснения, вызванного этой открытостью. Сдвигая брови, щуря глаза, опуская уголки рта, Полунин словно тоскует по гриму и оттого становится подозрительным. Он не может до конца, без оглядки доверить зрителю свое лицо, и в ответ зритель не может до конца доверять Каблукову; в актерской фактуре Полунина, как это ни странно, обнаруживается нечто «зловещее», и всё, что он говорит и делает на экране, может быть использовано против него, то есть понято с точностью до наоборот.

Партнершей Полунина стала Татьяна Друбич, по-видимому, привлекшая Рязанова своей интеллигентностью и своеобразной странной томностью, которая должна была бы прийтись кстати подслеповатому «синему чулку», как и Каблуков, не вписывающемуся в современность. Но томность томностью, а как бы Друбич ни напускала на себя смирение и ни маскировалась очками и шапочкой из газетной бумаги, у нее все равно лицо женщины, привыкшей к поклонению мужчин (опять-таки не факт, а фактура), женщины, которая в минуту слабости не дает брачное объявление, а, например, берет пистолет и палит в любовника («Асса»). И если у Полунина лицо советской эпохи, то лицо Друбич могло казаться несовременным только в далеком 1975 году, а сегодня оно так же принадлежит 90-м, как новостройка Храма Христа Спасителя.

В «Дуралеях» есть кадр, который можно считать символичным для всей картины: героиня, наконец сделавшая операцию и восстановившая зрение, радостно выбегает из клиники на заново открывшийся ей Божий свет. На длинном крупном плане видно, как она «похорошела и помолодела» (так написано в сценарии). На самом деле актриса подбежала слишком близко к камере, и даже сверхъестественное напряжение оператора Павла Лебешева не может скрыть, что черты ее прекрасного лица, оказавшись не в фокусе, вот-вот готовы расплыться. Точно так же расплывается дрожащим миражом вся задуманная Рязановым гармоническая постройка. Потому что не попадает в фокус та личностная убедительность, которая единственно может заставить зрителя поверить в историю любви. Нелепое предположение, что эти двое — из разных времен, из разных миров, из разных сказок (коль скоро авторы претендуют на создание доброй, чистой сказки) — могли найти какие-то точки пересечения, не закрадывается ни на секунду, сколько бы ни пыталась поющая за кадром «идеальная пара» Татьяны и Сергея Никитиных компенсировать отсутствие взаимности на экране.

А что касается истории о бриллиантах, запрятанных буржуазией и в наше время обнаруженных в ноге гипсовой кариатиды, то она могла бы представлять чисто литературный интерес, если бы была написана, например, Ильфом и Петровым. А кино, в том числе отечественное, исчерпало эту тему еще в конце 60-х — начале 70-х, и ему следует питаться не воспоминаниями, а чем-нибудь более насущным. Я имею в виду, «когда оно — кино»...

P.S. Автор статьи выступает не столько в роли «обманутого сына», который насмехается над «промотавшимся отцом», сколько в роли Шефа, все еще думающего, что в гипсе спрятаны бриллианты.

Н. СИРИВЛЯ

Вот такое кино

Фото М.Пустынина

«Операция «С Новым годом»

«ОПЕРАЦИЯ «С НОВЫМ ГОДОМ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР А.Рогожкин
ОПЕРАТОР А.Жегалов
ХУДОЖНИК В.Зелинская
КОМПОЗИТОР В.Панченко
ЗВУКООПЕРАТОР Н.Астахов
В РОЛЯХ: А.Булдаков, С.Маковецкий, Л.Ярмольник, С.Стругачев, С.Русскин, В.Бычков, С.Гусинский
МНВК («ТВ-6. Москва»), «Никола-фильм», киностудия «СТВ»
Россия
1996

Фильм «Операция «С Новым годом» разочаровал многих поклонников «Особенностей национальной охоты». И в самом деле: на месте бурлескной комедии с крепкими гэгами и специфическим мужским юмором нечто вялое, затянутое, благопристойное — знакомые «охотнички» пьют в основном шампанское, одеты в основном в смокинги, присутствие дам, опять же, не позволяет им раскрепоститься и отвязаться по полной программе. Гэгов практически нет, шутки в основном литературные, разговорные, растянутые подчас на полфильма: например, чтение эротического романа из эпохи наполеоновских войн.

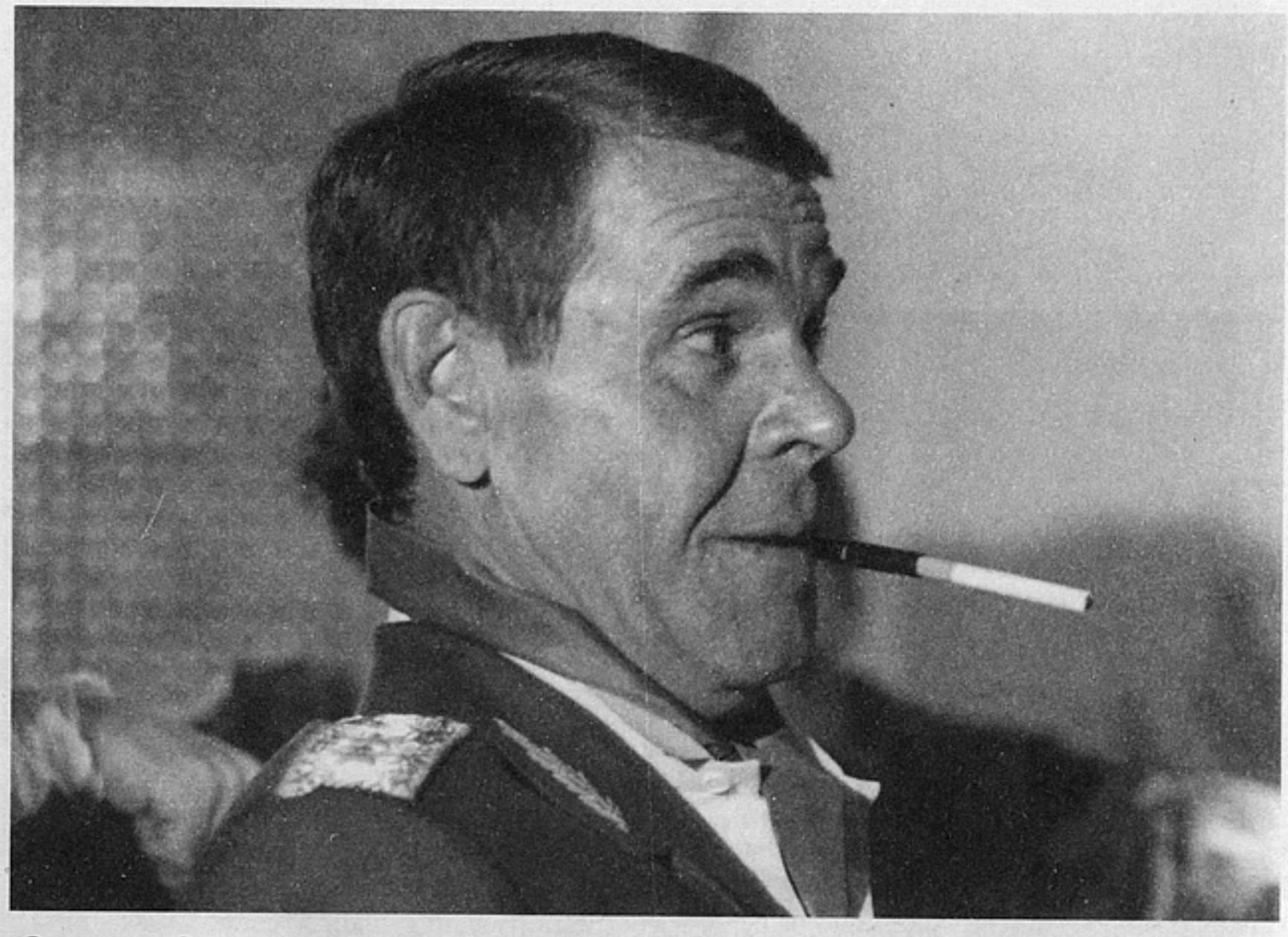
Перенос действия в замкнутый интерьер травматологического отделения, вынужденное единство места и времени лишь обнажают конструктивные недостатки сценария, присущие, впрочем, и прежнему, столь успешному фильму Рогожкина. Как и в «Особенностях национальной охоты», исходная ситуация не обнаруживает особых потенций развития, и действие подменяется набором баек, анекдотов, комических квипрокво и т.п. Но если в прежней картине Рогожкин целиком позаимствовал этот набор из богатой и почти нетронутой нашим кино области мужского охотничьего фольклора, то теперь режиссер вынужден черпать из многих весьма разнородных источников.

«Операция «С Новым годом» — не столько кинокомедия, сколько новогоднее телешоу, праздничный «фильм-концерт» со всеми присущими жанру особенностями — вставными номерами, песнями, цыганскими плясками, праздничным застольем, Дедом Морозом (в двух экземплярах), многочисленными Снегурочками, хлопушками, мишурой и заключительным хором-tutti. Поскольку назначение такого рода зрелища лишь в том, чтобы приятно и разнообразно заполнить новогоднее эфирное время, в праздничный костер подбрасывается любой хворост без особенного разбора.

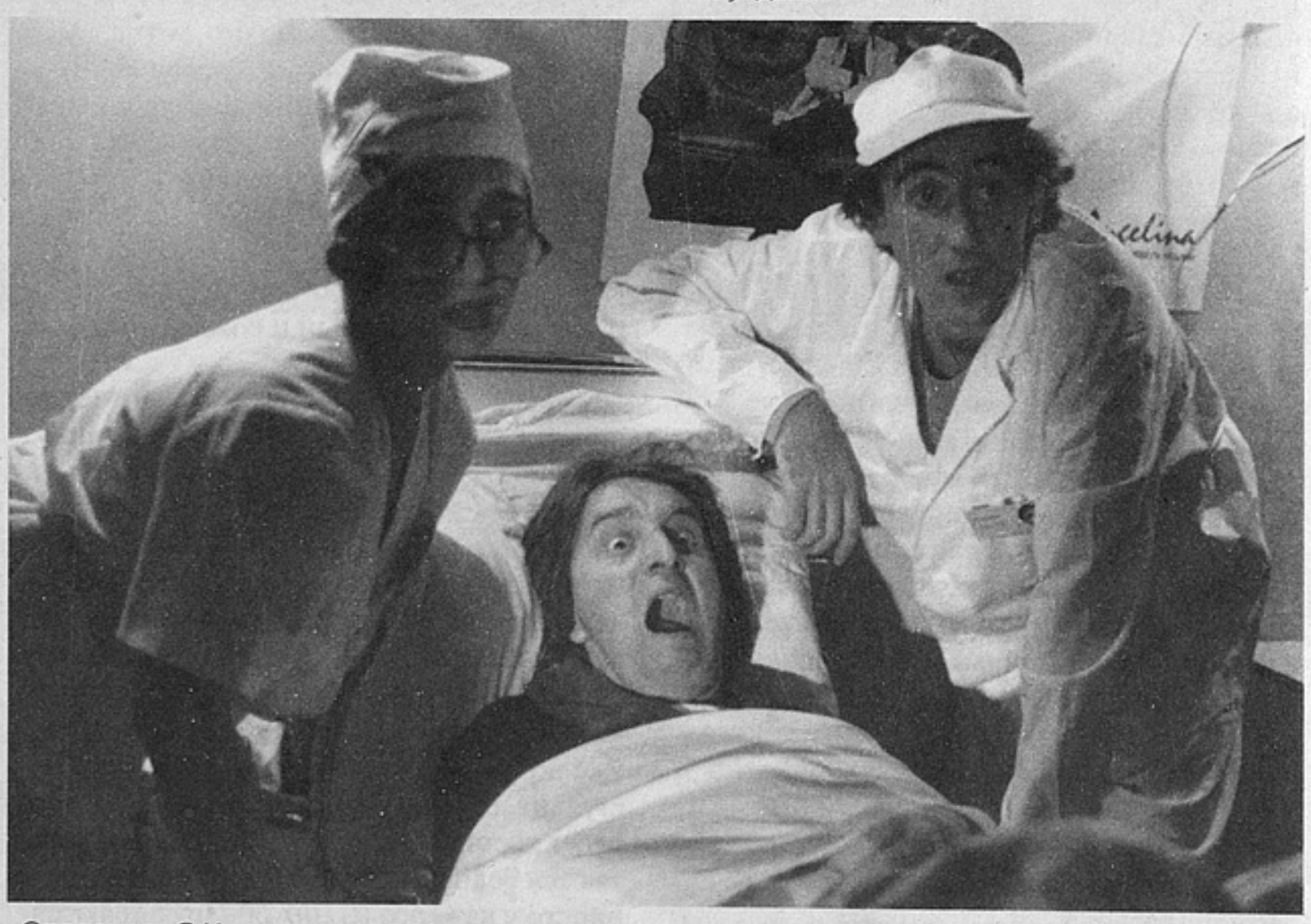
Тут и эротические мотивы от старой, как мир, истории о сварливой жене до несколько неожиданной конфигурации любовного треугольника: медсестра — задержанный гражданин — милиционер Семенов, при том, что последние двое «скованы одной цепью»; специфический алкогольно-наркотически-медицинский юмор: водка, налитая в капельницу, наркоман-анестезиолог, вся история с операцией, которую сделали безнадежно больному по инструкции, взятой из англоязычного научно-фантастического журнала. Кроме того, поскольку все персонажи имеют травмы и переломы разной степени тяжести, гипс сам по себе используется как подобие маскарадного костюма, дополнительными аксессуарами которого служат костыли, корсеты, инвалидные кресла... Сходную «смеховую» функцию выполняет и рентген, демонстрирующий нам черепа и кости персонажей, что также имеет отношение к древним традициям карнавальной культуры.

Но все же главным источником праздничного настроения являются здесь не шутки из области «материально-телесного низа» и медицинского травматизма, но карнавальная игра с травмирующими социальными реалиями нашего бытия. В отличие от бесконечных «старых песен о главном», возвращающих зрителя в «утраченный рай» советской культуры, Рогожкин конструирует «золотой век» здесь и теперь. Его вариант праздничных «сатурналий» демонстрирует не столько карнавальное разрушение существующего порядка, сколько чаемый и вожделенный образ идеального общества.

Даже на общем фоне глобально-идиллических устремлений нынешнего кино эта попытка изобразить «войну всех против всех» как «праздник мира» выглядит достаточно радикальной. В «Особенностях национальной охоты» социальная принадлежность охотников, за исключением, может быть, генерала, не акцентирована в характерах: все они в первую очередь мужики, вырвавшиеся на волю, на природу, а уже потом — инженер, егерь, финский студент или начальник угрозыска. Во «Все будет хорошо» Астрахана бедные так и остаются бедными, богатые — богатыми, просто у каждого из них обнаруживаются какие-то свои радости. В рязановских



«Операция «С Новым годом». Генерал Иволгин — А.Булдаков



«Операция «С Новым годом». Медсестра Куркова — Н.Полянская,
«новый русский» — Л.Ярмольник, доктор Качанов — К.Ульянов

Фото М.Пустынина

«Дуралеях» социальный конфликт разрешается при помощи клада, найденного в ноге гипсовой кариатиды. В «Операции «С Новым годом» герои представлены как типичные персонажи нашей более чем конфликтной действительности, и тем не менее все они — «новые русские» и киллеры, генералы и писатели, милиционеры и жулики, санитары и профессора медицины, «безнадежно больные» и «безнадежно здоровые» — объединяются в дружном хороводе у новогодней елки. В травматологическом отделении в эту праздничную ночь царит классовый мир и «в человецех благоволение» — ягненок возлежит рядом с тигром, все любят друг друга и «несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание»...

Каким же образом режиссеру удается примирить друг с другом этих «героев нашего времени», а зрителя — и с героями, и с временем, которое по общему ощущению иначе, как апокалиптическим, не назовешь? Тут есть свои хитрости.

Самая раздражающая и ненавистная сегодня категория населения «новые русские» изображена в картине так, что уж точно не позавидуешь. Представитель этого славного сословия (Л.Ярмольник) сначала бегает, как дичь, в поле, размахивая сотовым телефоном и безуспешно пытаясь вызвать милицию на место «покушения», а, напоровшись на артиллерийское орудие и получив мощный удар «по гениталиям», он вообще надолго выходит из строя. Потом минут двадцать (экранных) бедняга с разинутым ртом и вывихнутой челюстью лежит в больничной палате в позе цыпленка, поджариваемого на вертеле. И только когда зритель, ввиду столь глобального унижения «нового русского», примиряется с его существованием, тот вновь получает возможность пользоваться своими социальными преимуществами — говорить по сотовому телефону, командовать подчиненными, «убирать конкурентов», декорировать палату в багровых тонах... При этом бронированная дверь с кодовым замком, установленная в его персональной палате, ни в коей мере не отгораживает бизнесмена от «общества». Эта социальная преграда абсолютно проницаема — достаточно постучать по цифиркам кода, чтобы дверь открылась. Точно так же и душа «нового русского» открыта для коллективных бед и проблем. В конце, например, он принимает самое горячее участие в судьбе оперируемого безнадежно больного (С.Маковецкий) и даже говорит в сотовый телефон: «Не могу разговаривать. Идет операция. Да нет, не по ликвидации...» и т.д. Хотя, казалось бы, что ему Гекуба? Другой бизнесмен в фильме (А.Лыков) — под каблуком у сварливой жены. Так что это социальное жало вынуто совершенно.

Интеллигенция в картине представлена как сборище алкоголиков, шутов и скабрезников: писатель — автор эротических романов (С.Русскин), его любовница-имажинистка (З.Буряк), два пьяных Деда Мороза и актер Соловейчик (С.Стругачев), травмированный на почве ревности (что не мешает ему, однако, приставать ко всем дамам подряд: отработанным движением Соловейчик разворачивает афишу и говорит: «Я — в центре. Мне доверено играть Ленина». «Сочувствую», — отвечает дама). Есть еще, конечно, медики, но профессор (А.Романцов), доставленный к «новому русскому», пьян в стельку, молоденький доктор занят в основном вызыванием девушек по телефону, медсестра — любовными шашнями, а санитар — поглощением напитков по системе «инь/ян» (праздник же, в самом деле). Хотя гипс в отделении накладывают профессионально, и рентгеновский аппарат не простаивает.

Однако все из ряда вон выходящие интеллектуальные, организационные и даже целительские способности отданы здесь генералу Иволгину (А.Булдаков). Он — и полиглот, и последователь философии интуитивизма, и дамский угодник... Без него праздник вообще бы не состоялся. Именно генерал организует застолье, елку, доставку женщин из соседнего отделения; он успешно ведет дипломатические переговоры с милиционером Семеновым (С.Гусинский) и делает всем «красиво» — командует новогодним салютом. С помощью его полевого телефона удается дозвониться в Ватикан и в Букингемский дворец... Именно он руководит операцией, которая ставит на ноги безнадежно больного, а в финале дирижирует слаженным хором травмированных, успешно встретивших Новый год. Таким образом, генерал — организующая и на-

правляющая сила всего действия, олицетворение «чуткого руководства».

Говорят, в любом жизнеспособном государстве действует описанная еще Платоном социальная формула: общество делится на «кормильцев», «правителей» и «философов» (иными словами — интеллигенцию), и если каждый свободно делает свое дело и не вмешивается в дела других, социальный организм функционирует гармонично, поддерживая в гражданах чувство собственного достоинства и душевного комфорта. В нынешней России все перемешалось: кормильцы не кормят, правители не правят, а философы либо врут в пользу власть имущих, либо организуют зрелища на потребу люмпенизированного населения.

Это, конечно, печально. Все недовольны, растеряны, сбиты с толку, раздражены... И вот народный режиссер А.Рогожкин, дабы поднять настроение и утешить в новогоднюю ночь павших духом телезрителей, каждому из героев дает то, «чего у него нет»: милиционерам и генералам дарит знание языков и философии; профессоров наделяет пороками, не чуждыми всему человечеству, а крутых бизнесменов показывает жалкими и беспомощными, как дети. В результате получается вполне сюрреалистическая картина, в очертаниях которой, однако, несмотря на весь абсурд, сквозит что-то странно знакомое: этот неизбывный российский образ власти, которая и кормит, и поит, и лечит, и творит философию; вечный образ фельдфебеля, данного нам «в Вольтеры».

Минус на минус — равняется плюс. Разрушив однажды в порыве перестройки ненавистную систему власти, кино наше явило миру удручающую экранную картину хаоса и руин. Сегодня, перевернув ее вверх ногами, кино возвращает нам знакомые контуры авторитарной российской утопии. Привычное зрелище безобразия и развала превращается в счастливую картину празднования Нового года в городской больнице: с ананасами, шампанским, официантами во фраках, с прелестными манекенщицами и не менее элегантными дамами из соседней женской «травмы»...

Все это снято без дешевых балаганных эффектов. Актеры играют сдержанно, «психологически достоверно», «по системе»: каждый твердо знает, где зарыто «зерно» и чего его персонаж в данный момент «хочет» — таблетку, женщину или выпить... Причем желания эти, как правило, неизменны: какой-нибудь герой может выпасть из нашего поля зрения на полфильма, но когда камера вернется к нему, мы увидим, что хочет он по-прежнему все того же: наркоман надеется получить лекарство из заветного шкафчика, милиционер Семенов хочет получить обратно медаль, проглоченную задержанным, а безнадежно больной, сколько бы раз он ни появлялся в поле зрения камеры, хочет выглядеть самым несчастным из всех. Ситуация не меняется, актеры исправно тянут одну и ту же ноту, а режиссер столь же старательно соединяет во времени и пространстве их монотонные партии. Все это вкупе с замедленным ритмом и малой подвижностью камеры, которая большей частью стоит на месте, давая нам возможность выслушать неспешные диалоги героев, создает убаюкивающий эффект растворения в этой сюрреалистической действительности. Анекдот, растянутый на полфильма, — это уже история; ты привыкаешь, сживаешься с персонажами, проникаешься их желаниями, и сами они начинают казаться живущими обычной, ничем не примечательной жизнью. Благостный абсурд, не в силах рассмешить, засасывает в конце концов, притупляя способность критического суждения, и ты уже почти начинаешь верить в этот нерушимый союз писателей, генералов и «новых русских»...

Что, собственно говоря, и требовалось. Ведь в новогоднюю ночь мир должен выглядеть прекрасным, проблемы — решенными, а люди должны пребывать в согласии и мире между собой. Вот и здесь — идиллия полная: представители всех сословий с благодарностью обращаются к просвещенной власти в генеральских погонах.

А что же народ? Народ, как всегда, безмолвствует. Вернее — отсутствует: «маленький, в ушанке» как убежал в начале фильма за водкой и за ирисками, так и пробегал весь фильм; и на новогоднем этом пиру ему, как всегда, ничего не досталось.

Фото С.Иванова

Лилиана

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

«Плесните колдовства...»

Анжелика Эффи

Прорицатели стали ходить толпами. Поют, читают стихи, рекламируют себя в газетах, по радио, на телевидении. Тайн мироздания уже как бы не осталось. Пережив эпоху тотального атеизма, современники так круто вписали себя в космос, что нельзя их оттуда выковырять.

Жизнь, конечно, сделалась незастойная, тревожная, стрессовая даже жизнь, но чтоб так перепугаться, что ни шагу не ступнуть без подручных магов, — просто за державу обидно. Хотя и пожалеть надо державу, бедную овечку, у которой бьется так сердечко. Облучают ее, надо признаться, умело и могуче и не качеством — так количеством берут. Обложили со всех сторон, страшно утюг включить.

Открываешь газету: «С новыми силами вы начинаете очередной этап жизни. Мысли в этот день будут на удивление ясными.

Вскроются некоторые тайны. Яростные извержения энергии вероятны завтра»...

Пьешь кофе на кухне, а радио уговаривает: «Бабушка-колдунья поможет в жизненных трудностях, вернет мужа в семью». И телефончик бабусин сообщают. Чтоб не перепутали, кому деньги нести.

Про телевидение и говорить нечего. Это у нас теперь «самый искусный маг».

Он, телевизор, уже просто заряжен виртуальной жизнью, она же оккультная, эзотерическая, экстрасенсная, магическая, колдовская, волшебная, мистическая. И не сказать, чтоб интеллект напрягали, — средства находят самые простенькие, почти деревенские.

Прежде всего стало вполне очевидно, что реальная жизнь никому не по нутру. Никто на нее не согласный. И каждый норовит от нее куда-то скрыться, желательно в неземное пространство. Песенная стихия здесь особенно убедительна. Даже великий русский язык забыли в полноте эскейпизма. Поют неприхотливо:

На южном берегу
Я с тобою убегу
В волшебный замок
Тишины ночной.

Как это: «на берегу я убегу» — значения, как говорится, не играет. А вот волшебный замок — подавай. Мы переживаем эпоху неоутопизма, уже не социального, а частного какого-то, домашнего, кухонного. И, по-моему, начало этому положила милая дама, поэтесса-песенница, блондинка в кудряшках Лариса Рубальская. Как только я услышала ее «плесните колдовства...», тут и поняла: всё. Колдовство пошло в народ. В быт. На кухню. Поставлено на поток. Это теперь такое легализованное диссидентство. Инакомыслие здравому смыслу. Как говорила по TV сама поэтесса: «У меня смешных стихов немного, но все-таки есть».

В фильмах, бушующих на телевидении, инопланетяне и прочая нечисть давно стали откачивать нашу атмосферу для своих инопланетянских нужд, вот и откачали до последнего глотка. Дышим угарным газом из последних сил.

Но беспокоиться нам особенно не нужно. Маги нас напугают, они же нас и успокоят за сходную цену. Выбор программ большой. И «Астрология любви», и «Запахи колдовства», и гороскопы на все числа, дни, месяцы и годы. И «Третий глаз» налился кровью предсказаний. И в «Мире чудес Анжелики Эффи» две колдуньи, одна по имени Ульяна, другая, напротив, — Озира (как видите, задействованы все имена, эпохи и культуры), жгут бумагу, приправляя ее травой зверобоем и, как они сообщают, «магической солью». К тому же предупреждают, чтоб к черным магам не ходили — конкуренция налицо.

Да и к Лилиане можно сходить за магической помощью. Программа так и просит: «Помоги мне, Лилиана». Наверное, крепко надеются на эту крепкую, во весь экран женщину, увешанную драгоценностями, как елка пряниками. За версту чувствуешь биологическую и имущественную силу этой Лилианы. Ходить бы к ней за каким-никаким товаром на склад, а не за таинственным знанием и исцелением. А давеча устроили и вовсе шабаш под скромным названием *презентация*. Награду вручали, статуэтку «Золотая Лилиана». Всем, всем, всем, кто в полную силу пропагандировал магическую академию Лилианы. Статуэтки вручали и главному редактору газеты «Мегаполис-экспресс», и Ивану Кононову, ведущему «Третьего глаза», который даже стихи по случаю написал, оканчивающиеся словами «Лилиана, золотко мое», и певцам-актерам. Мелькал на заднем плане Филипп Киркоров. Рассуждал о непростой жизни и магии Сергей Пенкин. Танцевала на сцене, покачивая бедрами, вся в золотой какой-то фольге, сама Лилиана. Словом, более мощно-простодушной рекламы мне, к примеру, видеть не приходилось. Даже женщина, который год плотоядно жующая сначала клубнику в сметане, а теперь — Orbit без сахара, совершенно померкла.

И до чего же, однако, нынче все хотят быть здоровыми и бессмертными! Совсем обнаглели. Не помнят, за что нам даны болезни и краткость жизни. Прав ведь был некогда римский военачальник, который кричал своему обратившемуся в бегство войску: «Канальи! Вы хотите жить вечно?!»

А вот сейчас наступило время, когда тебя прямо за локоточек держат и ножке твоей указывают, куда ступнуть, чтоб не

ошибиться ненароком. Если не Лилиана, то Мария. Не просто Мария, другая. У нее тоже на TV есть свой «Центр магии». Тут тебе расскажут, где повесить обереги в вашем офисе, ибо «это важно для бизнеса». То есть обращают пассы сразу, не мучаясь, на новых русских, чтоб хороший был оберег, настоящий, полновесный, уберег бы и нового русского, и старого мага от грубой реальности с ее заботами. Что там какая-то бабушка-колдунья вернет бедной женщине мужа в семью! Может, у нее, дурищи, не только мужа, но и офиса нет.

Шутки шутками, дорогие сограждане, но дело принимает нешуточный оборот.

Вот уже читаю статью в «Независимой газете» (15 декабря 1996 года) «Самообман, который может привести к трагедии», подписанную нашими крупнейшими учеными Н.Лавровым, В.Кудрявцевым, В.Гинзбургом, С.Капицей, В.Садовничим, А.Венгеровым.

Беспокоятся ученые: «В нашем обществе возник определенный вакуум в духовной жизни, который быстро заполняется извращенными представлениями, примитивными предрассудками, антинаучными и псевдонаучными идеями».

Ученые считают, что впору бить тревогу о духовной безопасности российского общества, в котором газеты, радио и телевидение заполнены сообщениями и рекламами о достижениях колдунов, магов и целителей. «Реклама деятельности шарлатанов достигла позорного размаха», — пишут они. Не отказываясь от фактов оккультного воздействия некоторых людей, обладающих особыми способностями, ученые призывают обратить внимание на агрессивность рекламы, использующей мнительность, тревожность состояния людских душ в обозримое время, рекламы, которая спекулирует на вполне простительном человеческом малодушии, жаждущем легко разрешить свои проблемы. «Свобода слова не должна становиться свободой обмана» — так заканчивается обращение. Очень, очень своевременная статья.

Тут, правда, намедни, телевидение принялось было бороться с колдунами. Главным борцом предстал ведущий Юлий Гусман в программе «Тема». Но это была, право же, грубая работа. Просто стулом по черепу. Так когда-то церкви рушили, а теперь вот колдунов, гадов, изводят.

Вальяжный, сановный Юлий Гусман, который не давал бедным колдунам слова молвить, а напротив, сам все эфирное время речь держал в своих мозолистых руках, так и отрезал Алану Чумаку, лопотавшему насчет того, что это не дискуссия, а шельмование: не нравится, мол, кто тебя здесь держит?! И выгнал его прямо с передачи на глазах у изумленной телевизионной публики. Тут уж впору колдунов пожалеть. И еще: выходит, что Юлий Гусман — как раз и есть самый главный маг. Ибо чья власть и сила, особливо на телевидении, тот, понятно, и всем магам маг.

Ой, непростое оно, колдовское действо! Конечно, конечно, есть «магический кристалл». Есть знание за пределами науки. Мистика вплетена в ткань человеческой культуры. Конечно, «сердце верит в чудеса» — и правильно делает. Но уж очень нынче сокровенное испорчено массовидным. Очень уж широко растеклось магическое, навязло в зубах, в ушах, замылило глаз, превратило тайное в повседневное, опостылело, наконец, своей обнаглевшей спесью и корыстью.

А ведь предупреждал Ортега-и-Гасет еще в 30-е годы: посредственность настолько осмелела, что считает себя вправе навязывать посредственность всем и каждому.

Похоже, наши свободные СМИ все глубже и ширше проникаются этим магическим предвидением.

Как ни включишь телевизор, так тебя и огорошат: «Я тебя приворожу, алой ниткой повяжу!..»

Казалось бы, программа «Времечко» если на что и претендует, так это быть хроникером московской улицы конца века. Проза жизни, жэковские страсти-мордасти, герои — изгои и чудики, «униженные и оскорбленные»... Откуда же жизнерадостный эффект передачи? Секрет — в особо настроенной оптике, которая есть продолжение этики. А этика кодируется ключевым некрасовским словом «времечко» — насмешливо-ласковым, панибратским, игровым, балансирующим между реальностью и мифологией, между физиологическим очерком и городским фольклором. Будничная, лишенная исторических амбиций информация, кажется, всегда готова в этой программе превратиться у нас на глазах в живое предание.

Е.С.

ВРЕМЕЧКО

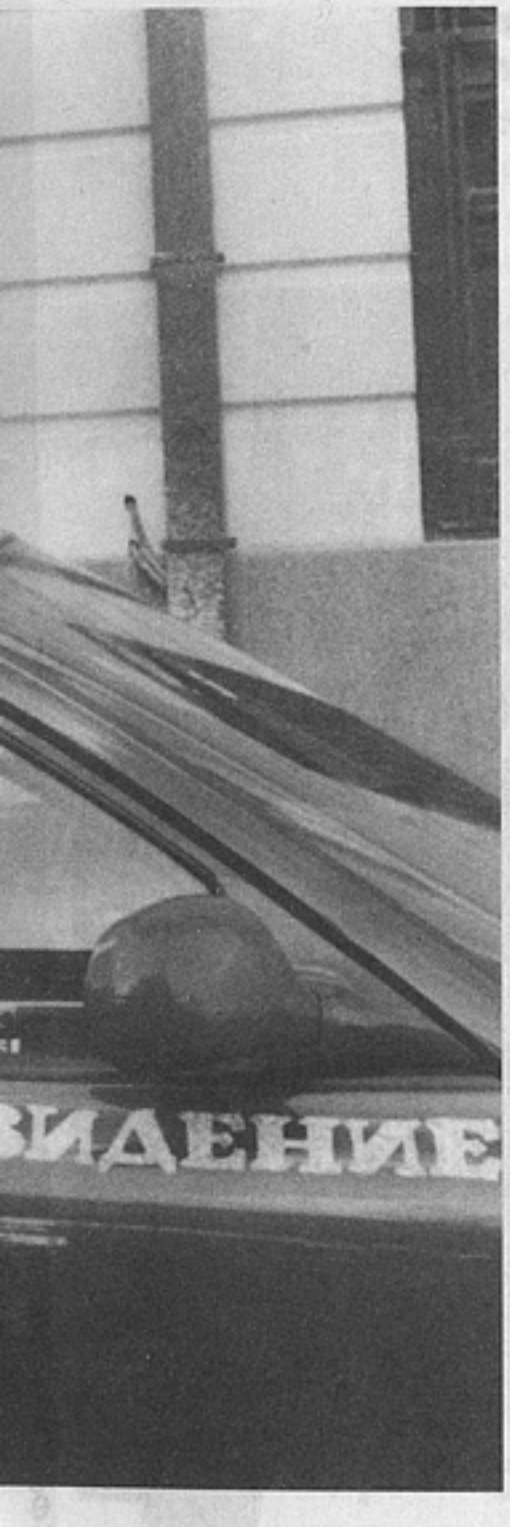
Фото А.Мелихова

Лев Новоженов

Портрет Дориана Грея

БЕСЕДУ С ЛЬВОМ НОВОЖЕНОВЫМ ВЕДЕТ АЛЛА БОССАРТ

«Времечко» захватывает НТВ, как спрут. Три ежедневных эфира — это, согласитесь, круто. Даже мне, знакомой с Новоженовым практически с детства, когда он с присущей ему неторопливостью служил курьером, — даже мне Лев Юрьевич кажется теперь таким пауком-мафиози, оплетающим канал сетью своих программ.



Алла Боссарт. Лева, как тебе, человеку с газетной стороны, удалось внедриться на ТВ столь тотально?

Лев Новоженов. Вот ты не поверишь, а ведь все без исключения почины исходили не от меня. Я вообще с некоторых пор стараюсь не вносить предложений. Во всем, что я говорю, люди склонны почему-то видеть какой-то подтекст, какую-то интригу...

А.Боссарт. Откуда же такая репутация?

Л.Новоженов. Пытаюсь сейчас анализировать... Меня еще из класса выгоняли за то, что «так улыбаюсь». «Ты чего это так улыбаешься?» А я не ощущаю, что улыбаюсь, понимаешь? И вот я начинаю думать, что у меня лицо такое.

А.Боссарт. С подтекстом?

Л.Новоженов. Да. Видимо, мое лицо выдает во мне коварство.

А.Боссарт. Не это ли твое лицо во многом определило стиль «Времечка»?

Л.Новоженов. Когда 4-й канал, еще не НТВ, начинал совместный с «Московским комсомольцем» новый проект некоей информационной программы, Павел Гусев[1] (я был тогда его заместителем) сказал: «А тебе вообще не надо быть в кадре». «Почему?» — спрашиваю. «Ну чего... — говорит, — пожилой еврей...» Вот так буквально. На правду не принято обижаться, но как-то мне стало неприятно. Думаю, он предчувствовал, как у меня все обернется с телевидением, и искал наиболее сильные аргументы.

А.Боссарт. Но, тем не менее, из газеты ты ушел и, мягко говоря, присутствуешь в кадре. Да еще и народец подобрал себе под стать: Гурвич, Воеводин, Ухов, глумливый Эйбоженко...

Л.Новоженов. Дело в том, что, концептуально сложившись, программа сама начала притягивать к себе нужных людей и отторгать ненужных. Она ведь изначально возникла как реакция на существующие информацион-

---

[1] Павел Гусев — главный редактор газеты «Московский комсомолец». — *Прим. ред.*

ные программы с их плакатными ведущими типа «храните деньге в сберегательной кассе!». Этот плакатный человек был похож на всех людей вместе, как бы вообще на «советского человека». Наша задача была ввести в свою программу характеры. Ввести персонаж «из очереди», не похожий на другого, странный.

Линии рук иногда говорят о том, что их нужно мыть.

ВРЕМЕЧКО

Вот Гурвич. Мне говорили: ну, это же невозможная вещь, у него же тик! Но мы взяли его не потому, что у него тик, а потому, что он очень хорошо ориентирован в вопросах культуры. Может рефлектировать на эти темы. Событие для него — повод для немедленной реакции в эфире. Он сам — человек-событие. Но почему-то получается, что люди, которым есть что сказать, — у них тик. А у кого нет тика, им и сказать нечего. Видимо, Господь скуповат.

Так же было и с «рыжим», с Воеводиным. Нужно было втащить человека не «типичного», а откуда-то с улицы, нелепого, наглого... Вот мне часто говорят об одном нашем ведущем — ну как можно его держать? Послушай, что он мелет! А зрители (хотя и не все, конечно) его обожают. Он такой магазинный резонер, каких любят слушать в очередях, в трамваях, в жэках: «Правильно говорит!»

Все это в сумме называется «коллективный имидж». Стереоскопия. Ни в одной информационной программе непонятно, кто ее делает. А мы задумывали информационную «мыльную оперу» —

Лев Новоженов. Перекур

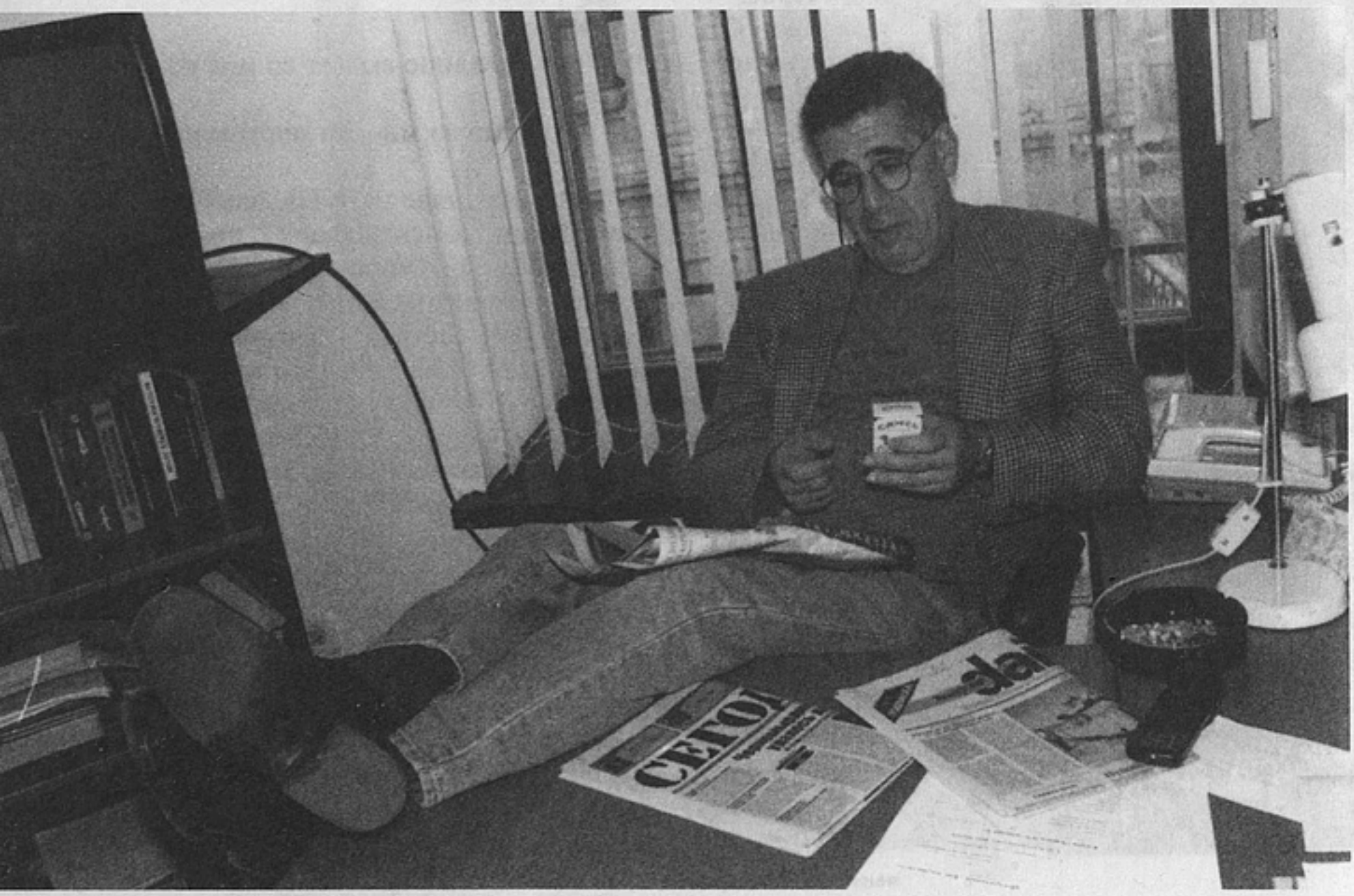


Фото А.Мелихова

с любимцами, с узнаваемыми героями, в идеале уходящими в фольклор.

А.Боссарт. Как бы ты сформулировал концепцию «Времечка»?

Л.Новоженов. Концепция такая, что главное информационное событие, определившее ход истории XX века, — это кража шинели Акакия Акакиевича. Вот что для человека по-настоящему важно. Гораздо важнее, чем смены правительств, войны и путчи. В основе всей нашей жизни лежит именно эта ситуация. Фундаментальная суть частного факта впервые сформулирована Гоголем, и с этого времени началась новая эпоха.

А.Боссарт. Полагаешь, что и в социальном смысле? Не только новые литературные времена?

Л.Новоженов. Конечно. Литература всего лишь отражает, как известно, то, что происходит в жизни. Это символ. Вся советская власть — как бы вторая кража шинели несчастного Акакия Акакиевича. Все, что происходило потом, происходило вокруг этого так называемого маленького человека, который, собственно, и есть человек — именно не с большой, а с маленькой буквы. Эта борьба — с ним или за него, что одно и то же, — продолжается и сейчас.

А.Боссарт. Ты, значит, сознательно лишаешь свою программу (или, правильнее, программы) общественного, так сказать, звучания; ориентируешь их на частного гражданина и ему посвящаешь?

Л.Новоженов. Я не считаю, что общественный, государственный пафос выше частного. Я считаю, что частная проблема — это самая высокая проблема. И смотри, везде сейчас идет эта битва позиций: то ли мы великая страна и должны отстаивать интересы в Чечне, бороться с НАТО, отдавать или не отдавать Курилы и долги Франции, или мы все-таки страна, где самое главное — человек, и заниматься следует судьбой каждого человека, устраивать счастье личности, а не общества и тем более — человечества. И телевидение (как зеркало общественных процессов), пожалуйста, тоже демонстрирует эту борьбу. Вот я, скажем, своей программой, ее концепцией представляю вторую точку зрения, защищаю интересы частного человека.

А.Боссарт. Насколько популярна эта точка зрения на телевидении?

Л.Новоженов. Вначале, когда я только пришел — в 1993 году, — она казалась неслыханной. Апологетов чистого, красивого, профессионально сделанного телевидения мы возмущали. Возмущала наша маргинальность. Возмущала грязь, мусор жизни, который мы тащим на экран. Нас обвиняли в том, что «Времечко» — это программа, которая «чинит туалеты». Что она не поднимает важных вопросов. Что она никому не нужна. Что тратит столько телевизионных денег. И вообще: что это за ведущий — бомж волосатый?! И критики немало поупражнялись в этой травле. В общем, когда начались наши структурные перелицовки, мы почти не сомневались, что нас закроют. Доброжелатели так и говорили: всё закроют, что было у Малкина[2], а в первую очередь — «Времечко», которое является позором не только 4-го канала, а вообще всего телевидения, да и национальной культуры в целом.

Помню, как НТВ впервые вышло

Прошлое не вернуть! Верните хотя бы веру в будущее!

ВРЕМЕЧКО

[2] Анатолий Малкин — генеральный продюсер АТВ. — *Прим. ред.*

Ведущие и дикторы «Времечка».

в эфир — во всеоружии своего стиля... Мы все, а было нас человек двенадцать, сидели, совершенно подавленные величием того, что увидели. Было ясно, что со своей «деревенской» передачей мы «не канаем». Наши друзья-критики сразу откликнулись, наперебой хвалили НТВ в печати: замечательный канал, сильный, стильный, лучшие фильмы! И кабы не «Времечко», вообще было бы гениально. Потом тон стал меняться, говорили, что «Времечко» вообще-то неплохая передача, только не для этого канала. А потом стали потихоньку поругивать НТВ и выделять репортажи «Времечка»...

А.Боссарт. Сегодня, мне кажется, можно говорить о феномене «Времечка», о построении шоу с человеческим лицом в одной отдельно взятой программе. Твоя личность и, как следствие, твоя передача по-прежнему выпадают из русла канала; она по-прежнему совершенно не вписывается в его контекст и все дальше уходит от пресловутого стиля НТВ качественно. Однако программа по-прежнему называется у вас «развлекательной». Что вы вкладываете в это слово?

Л.Новоженов. Ну, дело-то в том, что неразвлекательных программ вообще не может быть на свете. Та программа, которая не развлекает, не нужна. Все, что смотрится, — это развлечение. Если мы и пугаем зрителя «чернухой», в чем нас упрекают, то это тоже развлечение. В человеческой природе есть потребность пугаться. На этом принципе строятся все триллеры и «ужастики». Нужно учитывать и время выхода. В 0.20 надо показывать такое, чтобы смотрели, не отрываясь. Восемь каналов ведь рядом с тобой, не считая спутниковых и кабельных. И все борются за своего зрителя. Все пытаются утащить его к себе. И в этой ситуации мы должны зачаровать тебя, да еще когда ты устала, ночью. То есть именно развлечь. Вообще телевидение — это то, что смотрят. А что не

Голые факты хороши тем, что их можно одеть по любой моде.

ВРЕМЕЧКО

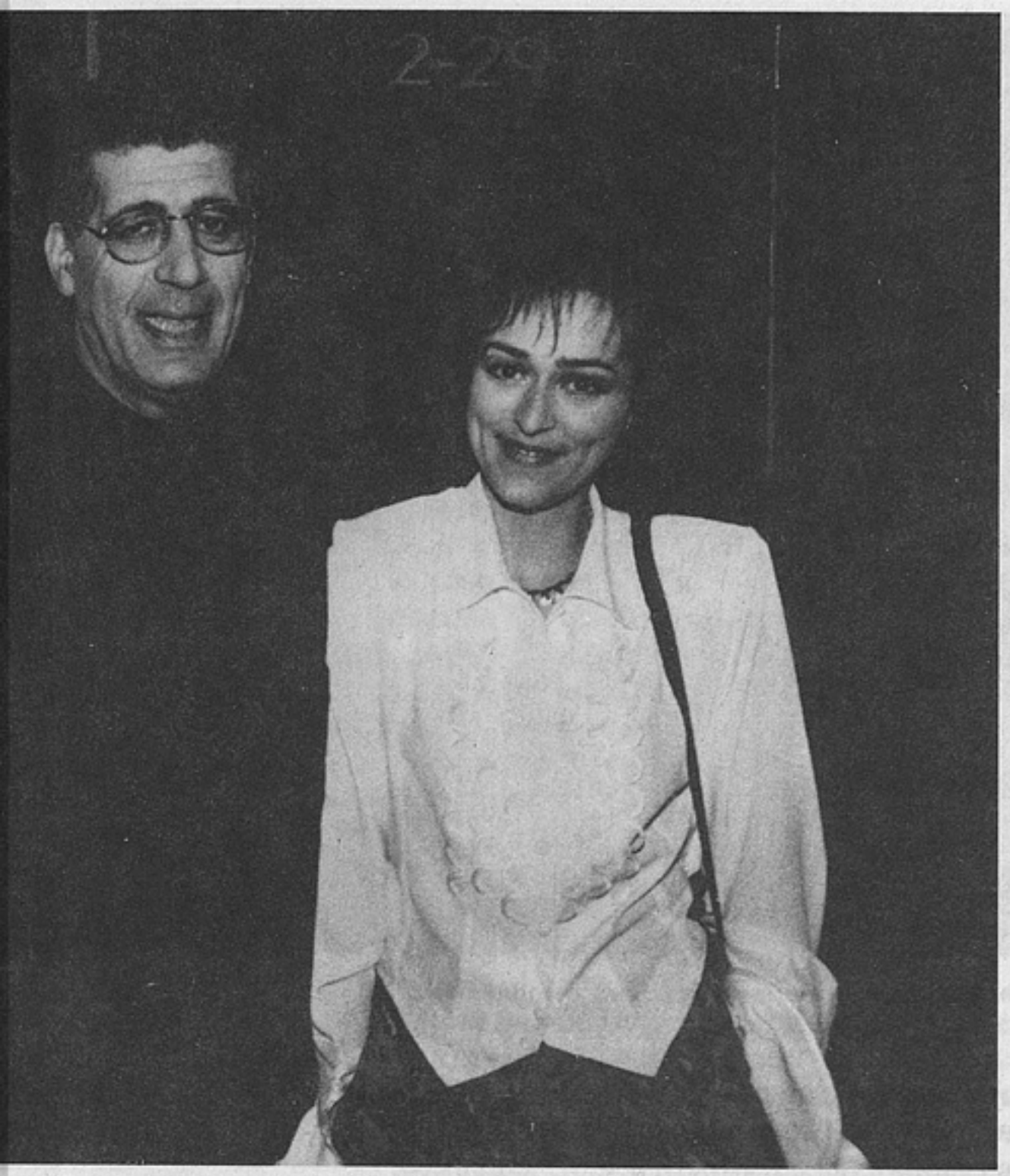


Фото С.Шахиджаняна

Слева направо: А.Эйбоженко, И.Ефремова, Л.Новоженов, О.Журавлева

смотрят — не телевидение.

А.Боссарт. Ну, «Угадай мелодию» тоже смотрят...

Л.Новоженов. И это телевидение! Если человек добился успеха — значит, он уже прав. Любой успех должен заставить нас внимательно к нему отнестись. Вот критикесса написала: посадили людей на иглу и держат. В смысле — некоторые передачи, как наркотик. А зрители, значит, наркоманы. Но меня нельзя посадить на иглу, если я этого не хочу! Значит, мне нужна эта игла, эта игра, этот Пельш. Молодец.

А.Боссарт. Пусть, выходит, расцветают все цветы?

Л.Новоженов. Вообще-то только так и можно жить. Это и есть демократия — в широком смысле. Чем занимается вся наша журналистика? Показывает проблемы, проблемы, проблемы. Человеку не дают вздохнуть, он не видит выхода. Весь день перед ним: крушение самолета, убийства банкиров, войны, тюрьмы, резня. Как выжить в такой ситуации, в таком ужасном мире?

А.Боссарт. И как же? Угадать мелодию?

Л.Новоженов. Не обязательно. Тут вопрос вкуса и мастерства. Когда ты смотришь репортаж из самолетной лаборатории о «черных ящиках» и слышишь последние слова пилота: «Бля, какая красота вокруг!» — то в этом есть колоссальный оптимизм, потому что люди перед смертью говорят удивительные вещи, исполненные веры в жизнь вообще. Да, они матерятся: «Боже мой, не дай ебнуться, дай пожить, у меня баба, я не докурил...» Последние слова вспышкой освещают жизнь, и вдруг мы видим, что

Мы уже наделали столько ошибок, что нам на них учиться, учиться и учиться...

ВРЕМЕЧКО

Фото А.Мелихова

Ольга Грозная (слева) и Лев Новоженов в объятьях родного коллектива

эта жизнь имеет смысл, сколько бы ты ни прожил. Это огромный подарок, и даже за пять минут жизни ты должен благодарить.

Поэтому трагические вещи всегда оптимистичны. Я, например, всегда перед работой слушаю «Реквием» Моцарта. Для меня это — самая жизнерадостная музыка на свете, она наполняет меня небывалой энергией.

Настоящее художественное произведение не может показать человеку ужас и сказать: это твоя участь, всё. Штука в равновесии: показать жизнь во всех ее проявлениях, трагических и светлых; показать, что и трагическое может быть поводом для улыбки. Дать надежду.

А.Боссарт. Телепрограмма может быть художественным произведением?

Л.Новоженов. Вот мы подходим к самому главному.

Снимаем мы сюжет — в доме у женщины поселился Христос. Она рассказывает: «Он пришел ко мне, вот видите, здесь я на фотографии, а здесь...» Дальше она купила ему сапоги...

Одна минутная слабость всегда состоит из шестидесяти секундных.

ВРЕМЕЧКО

А.Боссарт. Лева, но это диагноз!

Л.Новоженов. Понимаешь, жанр информационной новеллы дает возможность интерпретировать материал. Из одной и той же ситуации можно

вытащить множество разных тем. Тут проблема выбора. Можно, как ты, сделать медицинский вывод и затем — материал о шизофрении, о том, как люди сходят с ума на религиозной почве, с синхронами врачей и все такое прочее. Можно сделать сюжет о том, как люди, подавленные системой, пытаются найти помощь у высших сил. А можно рассказать просто человеческую историю — о любви, об одиночестве...

А.Боссарт. «Иисусов грех»?

Л.Новоженов. Да, как вот Бабель о тетке, что «заспала» ангела. В игровом кино это невозможно снять. Оно исходит из метафоры, гримируя ее под жизнь. А мы жизнь стараемся осмысливать как притчу, как метафору. Или этот наш знаменитый путевой обходчик со слепым гусем... А война слепых? К сожалению, не хватило времени, а может, мастерства, но я вижу, как сложить эту историю в метафору.

А.Боссарт. То есть степень художественности телевизионных форм зависит от степени обобщения?

Л.Новоженов. Художественного обобщения. В том-то и дело. Мы хотели бы отойти от «социальности». Не всегда это получается, жизнь — косная материя, она гнетет, пригибает, с ней трудно бороться. Но мы хотели бы показывать случай в доме № 5 на улице такой-то в квартире Иванова — как чистый жанр, как историю Иванова, которая никого не касается. Только так можно выходить на настоящие обобщения — без жэков, префектуры и суда. Поэтому мы берем сюжеты, которые нам просто интересны как типические истории и как эффектный материал для журналиста.

А.Боссарт. Но вы же едва ли не самая действенная, самая практическая программа на ТВ! Вас боятся, как боялись в свое время «Фитиля»...

Л.Новоженов. Ну, действительно, мы влезаем в жизнь, начинаем распутывать, добиваться правды. Совсем без этого нельзя. Ведь мы живем в стране обиженных, здесь всегда кто-то когда-то кого-то обидел, или обижает, или собирается обидеть. Но когда передача становилась на ноги, мы объясняли — в репортажах или непосредственно в эфире, — что людям не на что рассчитывать, кроме как на самих себя. Ментальность, как сейчас модно говорить, такая: не хотим сами решать свои проблемы. Первый порыв — «навесить» их на ближнего, на власть, на телепрограмму. Советский человек всегда ждет «бога из машины». В генах надежда на товарища Сталина, который за нас думает, и уж он-то знает, он-то вмешается, вот еще немного, и он решит...

А.Боссарт. Вот я и спрашиваю: роль «бога из машины» не входит в конфликт с художественными задачами?

Л.Новоженов. Этот конфликт неизбежен. Я уже говорил о проблеме времени в коротком сюжете. Оперативность — она, конечно, палка о двух концах. Но в принципе, что было возможно в начале программы, недопустимо сейчас. Время лихих кавалерийских налетов: а-а! давай, рубай их — власть, начальство, милицию! — это время уходит. Сегодня не только мы, но и любая программа, все телевидение встало перед проблемой осмысления.

А.Боссарт. «Времечко» уникально своими персонажами и сюжетами, штучными и совершенно самоценными. Где и как вы их добываете в таком количестве?

Оптимизм бывает фальшивым, пессимизм никогда.

ВРЕМЕЧКО

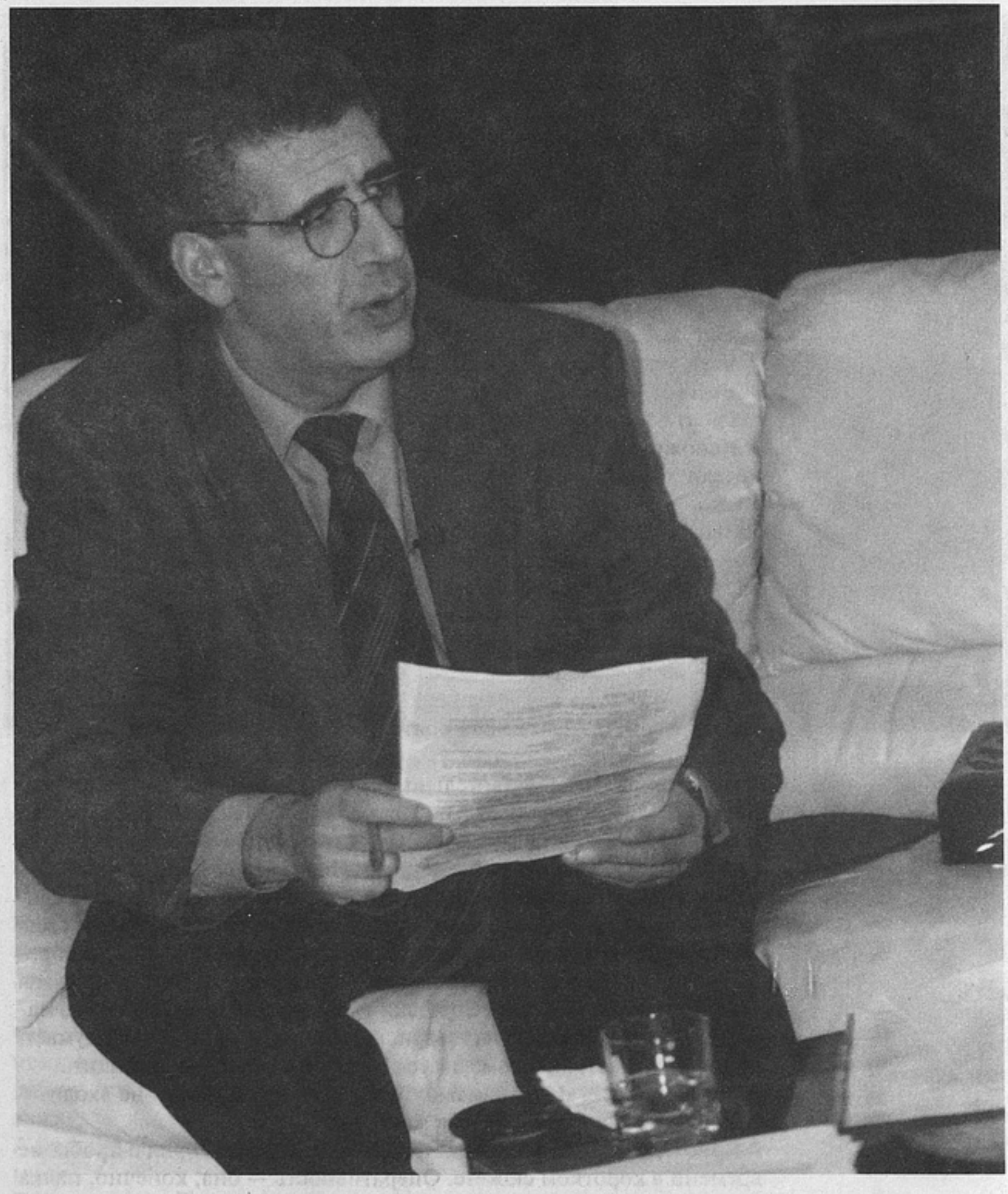


Фото А.Мелихова

Лев Новоженов. Очередное интервью в эфире

Л.Новоженов. У нас есть «горячая линия» — телефонная, практически круглосуточная. Это такое как бы народное телеграфное агентство. Основа нашей информации. Сейчас есть масса агентств. Все, что они передают, в том числе ИТАР — ТАСС и РИА, — это туфта, а не информация. В основном ее черпают на пресс-конференциях, презентациях, симпозиумах. В том слое жизни, который к жизни имеет условное отношение. А нам рассказывают такое, что не найдет места больше нигде.

А.Боссарт. Почему?

Л.Новоженов. Да потому, что нас это интересует! В отличие от очень многих. Потому что журналистика, ты сама это знаешь, депрофессионализируется. Хотя формы стали гладкими... Журналисты не занимаются своим прямым делом — наблюдением, поиском. Вместо этого они занимаются анализом и комментариями. Это уместно в толстых журналах, в документальном кино. Но телевидение — это же нарисованный камин в каморке у папы Карло. За ним ничего нет — фантом, вымышленная волшебная страна. И значит, нет повода так уж важничать и, кстати, видеть в нем, в телевидении, угрозу культуре. То, что сейчас называется телевизионным процессом, — это попытка выяснить, чем же является телевидение. По-моему, это средство коммуникации прежде всего. Средство общения людей.

А.Боссарт. Но ты же сказал, что ТВ стоит перед проблемой осмысления...

Л.Новоженов. Художественного осмысления, а не умствований говорящих голов.

А.Боссарт. Лева, какие у тебя отношения со временем?

Л.Новоженов. В каком смысле?

А.Боссарт. Ну, допустим, в философском. Хотя и в бытовом...

Л.Новоженов. Портрет Дориана Грея... Дориан Грей — вот телевидение. Вампир такой — сосет, высасывает, ничего не давая взамен. Оставаясь юным. Но как же оно старит! Я смотрю на себя и сравниваю с тем, что было четыре года назад. Как будто прошло пятнадцать лет! Знаешь, я уже говорил как-то, что, как верблюд, пользуюсь запасами, накопленными за тридцать лет в нашей застойной праздности, в ненужных разговорах, в выпивках, даже в снах... Жили в свое удовольствие. И не думали, что пригодится, что через тридцать лет будем питаться оттуда, из этих гробов. А больше неоткуда взять. Вдруг выяснилось, что ровесников нет, все люди младше. И мне приходится бесконечно, с утра до ночи отвечать на вопросы. А самому спросить не у кого. Все человечество моложе тебя.

Ты заметила — я все время разговариваю? Никогда так много не разговаривал. Прихожу на работу в одиннадцать и начинаю разговаривать. Отвечаю по телефону, говорю с корреспондентами, с ведущими, с режиссером, потом говорю с Малкиным, потом говорю в эфире. Потом я возвращаюсь домой, и у меня нет сил спросить: «Как дела?»

Видишь, как я постарел?

◆

Говорить о «Времечке» как о программе и судить о ней с этой точки зрения не совсем правомерно. Это больше, чем программа. Это, скорее, мировоззрение, и оно укрепляется за счет дневного и ночного «Времечка». Это мировоззрение выражено в счастливо найденном названии: Лев Новоженов с командой складывает грандиозную головоломку сиюминутной жизни каждого из нас, хронометрирует конец века на нашей улице.

Лева, ты сам — портрет Дориана Грея: впитываешь чужую жизнь, чужие грехи. И время идет тебе за это на уступки, поворачиваясь своим домашним, ласковым лицом.

«Времечко» как зеркало обыденной жизни

ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН

Страшно жить на этом свете,
В нем отсутствует уют.
Н.М.Олейников

Скромное обаяние советского TV выражалось в том, что оно было предельно скучным. Не стремилось никого возбуждать — для этого использовали другие средства. Космос этого телевидения повторял план образцового сталинского парка культуры: в нем все было заранее расчислено, все дорожки проложены, и во всем соблюдалась обязательная стерильная чистота. Даже в языке и интонации дикторов. Максимальной экспрессии, чуть ли не социального оргазма эта обычно стертая государственная интонация достигала лишь в сообщениях о чем-либо эпохальном — присвоении звания (премии, ордена) генсеку или удачном космическом старте...

Такая стерильность имела свое объяснение: она была порождением официальной культуры, главная особенность которой заключалась в том, что она была культурой отличников. Невыразительные учителя и идейные классные дамы знали, как укротить непокорных правилам и приличиям двоечников. Их подвергали остракизму: выставляли на позор, оставляли на второй год, а в крайних случаях выдворяли из класса — страны. Тон задавали благонамеренные ученики, которые знали, как понравиться учителям, старательно готовили заданные уроки и никогда, ни при каких обстоятельствах не ошибались. Вся официальная культура была соответственно такой же — примерной, но скучной.

Когда рухнула идеологическая цензура, тон на нашем телевидении стала задавать, на мой взгляд, культура двоечников. Но не тех прежних, непокорных бурсаков-камчадалов, а новых, получивших свои аттестаты зрелости только благодаря закону о всеобщем образовании.

Они пришли на TV со своим провинциализмом, с дешевым вариантом «американской мечты», с новоязом и агрессивностью по отношению друг к другу и, видимо, неприятием так называемой высокой культуры. Как и для шукшинского героя, высшим пилотажем для них стало «срезать» своего собеседника. При этом наиболее продвинутые обладали абсолютным «верхним чутьем» в угадывании и обслуживании потребностей нового постперестроечного начальства.

Вообще планка традиционно понимаемой культуры на отечественном телевидении за последние годы катастрофически снизилась: культура двоечников с ее идеалом «мыльной оперы» привлекла к экрану обывателя, но отвратила от него (по крайней мере в том, что касается неполитических программ) интеллигенцию. Исключения очень редки, но, к

счастью, пока еще есть.

Такое исключение для меня — программа «Времечко».

Лечите свои болезни при жизни, потом поздно будет!

ВРЕМЕЧКО

Мне приходилось видеть информационные программы за рубежом. Задача дикторов там — максимально дистанцироваться от содержания сообщения, для комментариев всегда приглашаются специалисты. В наших информационных программах все, как всегда, перемешано — и само сообщение, и его эмоциональная оценка, и незатейливый комментарий к нему.

Л.Новоженов (думаю, что идея принадлежит ему) блистательно разрешил исходное противоречие — информация или комментарий: под маской неординарно скроенной информационной программы он дает четкий комментарий, причем особый. А это уже другой уровень профессионализма.

Здесь необходимо маленькое отступление. В одном из своих рассказов Д.Хармс рассуждал:

«Я слышал такое выражение: «Лови момент!»

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному.

Так же невозможно «ловить эпоху», потому что это такой же момент, только побольше.

Другое дело, если сказать: «Запечатлевайте то, что происходит в этот момент»... Это совсем другое дело».

«Времечко» запечатлевает абсурд, психопатологию нашей обыденной жизни и оперирует с ней, как с социальной нормой. Это уже абсурд в квадрате, такой же запредельно непонятный иностранцам, как торговля пережженными электролампочками на рынке. Зачем? У иностранца крыша едет, а наши покупают — чтобы потом поменять на своей работе на новые. Или: едем летом с голландцами из Ярославля в Кострому, а вдоль всей дороги висят простыни, полотенца и прочее постельное белье. Голландцы искренне считают, что это стокилометровая выставка достижений, и совсем им невдомек, что сие — эрзац зарплаты, работягам выданный, и торгуют они, горемычные, произведенным про-

Лев Новоженов и
Галина Вишневская в студии «Времечка»

Фото А.Мелихова

дуктом. Так что абсурд это или рацио, но такова наша повседневная жизнь, которую мы стремимся наделить тем или иным смыслом.

Программа «Времечко» не только запечатлевает и комментирует абсурд, но и демонстрирует, что в этом кажущемся сумасшествии есть своя логика. Понять начала и концы такого устройства жизни можно, исключительно проживя ее. Но ведь комментаторам необходимо и остранение. Поэтому главным в программе становится не столько «горячая новость», сколько личность комментатора — точнее, масштаб его личности. Задача — не простая, но в принципе достижимая. Если программа сугубо авторская, как, например, «Итоги», то и зритель проецирует-идентифицирует себя с ее единственным комментатором Е.Киселевым. Нет Киселева — нет «Итогов».

«Времечко» пошло другим, более сложным путем. Комментаторов в программе несколько, каждому из них уготована особая роль, а следовательно, нужен собственный легко узнаваемый «имидж» в такой абсурдистско-честной игре. Каждый, словно канатоходец: чуть-чуть ошибся, и все насмарку. В этом смысле телевидение — самое жестокое из искусств; оно не только самотипизирует личность, но и просвечивает ее насквозь лучше всякого рентгена.

Мне кажется, «Времечку» удалось справиться с этой непростой задачей.

Тон задает Л.Новоженов. За лоском его внешнего — костюмного — антуража явно просвечивает тоска и грусть мудрого ребе.

Говорят, мы переживаем сейчас революцию, одни считают — демократическую, другие — криминальную. Не берусь судить, какая она в действительности, думаю, в ней все перемешано. Нам выпала нелегкая судьба ее проживать, и чем больше я смотрю эту программу АТВ, тем больше убеждаюсь, что Л.Новоженов, как и бабелевский Гедали, хочет несбыточного — сладкой революции, «чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории». Утопия абсурда: желающих много, пайков мало, на всех не хватит.

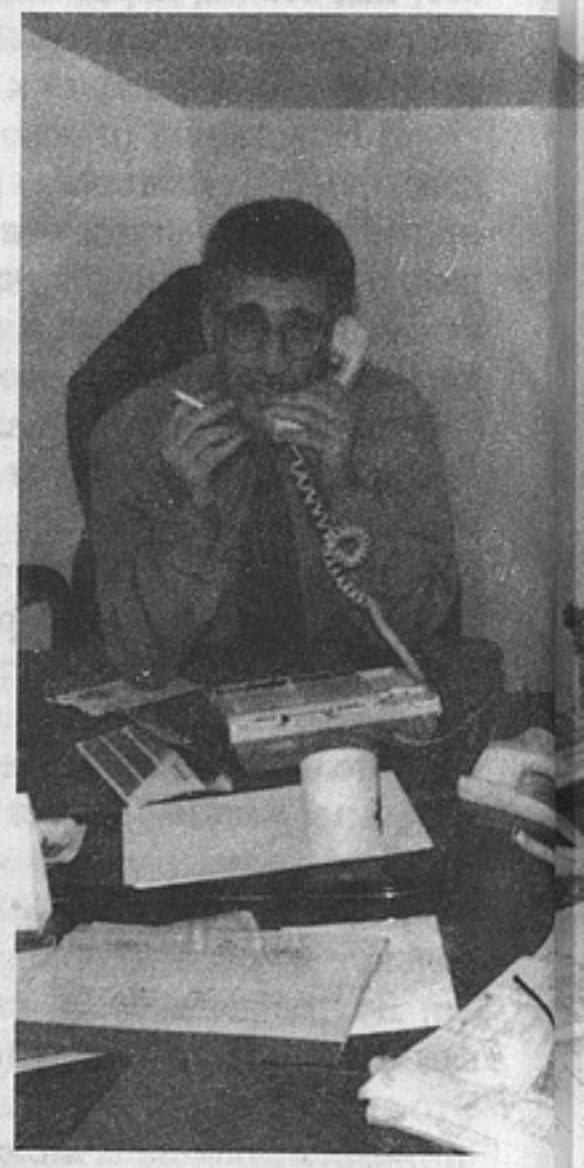
Как и его предшественники — касриловские ребе, — Новоженов в наши окаянные дни зачастую может только посоветовать-посочувствовать своим несчастным героям, но кто знает, может, эта малость сегодня — большая помощь потерянному человеку, боль которого кто-то услышал и разделил. Ведь не случайно М.Вебер сделал Verstehen (понимание) основным понятием своей социологии.

Все мы находимся за чертой бедности, только по разные ее стороны.

ВРЕМЕЧКО

А вот персонаж А.Эйбоженко на классического трикстера не тянет. Это, скорее, образ современного российского Швейка, всегда готового влезть в чужой разговор с чем-то своим. Но в нем есть интрига — я никогда заранее не знаю, о каком очередном идиотизме нашей жиз-

Между дневным и ночным эфиром



ни он поведает с экрана с радостным румянцем на лице.

В этой роли когда-то солировал главный абсурдист «Времечка» вальяжный И.Воеводин. Сегодня он мелькает на другом канале, но выделяется там лишь своей стильной жилеткой.

Если бумеранг не возвращается, значит, его не туда послали.
ВРЕМЕЧКО

В такой комментаторской программе мельканье лиц нежелательно — не каждый из новичков готов принять органичные для остальных правила игры. «Времечко» экспериментирует не всегда удачно, но за последний год у него есть два счастливых приобретения.

Фото А.Мелихова

В культурном разделе программы талантливый Г.Гурвич умно и с юмором сопрягает новости искусства с каким-то немыслимо авторизированным контекстом. В этом контексте есть все: его детство, друзья, книги, короли и капуста, очень и не совсем известные мэтры. Думаю, он сам не всегда заранее знает, какая гремучая смесь получится в результате этого «монтажа аттракционов». Рассказывая о гастролях Тины Тернер, он, например, выдал роскошное «мо»: у всех великих деятелей искусства фамилии и имена начинаются на одну и ту же букву — Чарли Чаплин, Дина Дурбин, Федерико Феллини и... Григорий Гурвич. Такое дорогого стоит!

Прекрасно вписался в программу и А.Максимов. Есть в нем какая-то старомодная интеллигентность, надежность и основательность, он даже похож на С.Соловьева (философа, не кинорежиссера). У него, видимо, врожденная идиосинкразия к проявлениям бесконечного абсурда нашей жизни. Сообщая что-нибудь подобное, он как бы вздрагивает и лишь затем, собравшись, комментирует.

У «Времечка» есть свои стилистика и тон. Из всех существующих сегодня российских программ, она — единственный телевизионный аналог «Шинели», причем удавшийся. Ее постоянный камертон — боль и заботы маленького человека, с плеч которого в этом абсурдном мире дюжие молодцы с усами, описанные еще Гоголем, стараются стянуть последнее. «Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество». Каждый раз в этой передаче чудится смех сквозь слезы — дай Бог вам здоровья, но впереди еще много горя. Не знаю, возможен ли когда-нибудь на земле «интернационал добрых людей», но эта передача по старинке пытается его создать.

Почему удалось «Времечко» и уже вторично буксует «Иванов, Петров, Сидоров»? Когда-то С.Эйзенштейн взял на роль Ленина его «двойника» рабочего Никандрова. Не получилось. Зритель ведь хочет, чтобы одновременно было и так, как в жизни, и не так, как в жизни. Он, конечно, рад увидеть себя или свое подобие на экране, но эта «радость узнавания» недолгая — он ждет от ТВ профессионализма в обсуждении своих сиюминутных проблем. Умноженного на доброту и гуманность, с попытками хоть чуть-чуть очеловечить нашу повседневную реальность.

Как вам живется на этом свете, господа?

Вперед в прошлое

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Если дух времени существует, то он безусловно дал о себе знать в новогодних программах отечественного «центрального» (пять общероссийских каналов плюс Москва, к сожалению, без REN TV, пока автору недоступного) телевидения. Подобного единодушия страна не знала с XVII съезда ВКП(б) — съезда «победителей». Как Сталин в свое время сделал ставку на патриархальные устои русского народа и выиграл, так и нынешняя «четвертая власть», похоже, вытаскивает из рукава тот же козырь.

С утра 30 декабря по ночь с 4 на 5 января на всех экранах чередовались одни и те же лица, звучали одни и те же песни, в сотый (а то и в тысячный) раз шли одни и те же фильмы.

Ключевым словом, определяющим новогоднее настроение на экране, стала ностальгия. Тоска по родине (СССР) и тоска по прошлому — правильное и неправильное (но общепринятое) употребление этого термина — парадоксально слились воедино в утерянном единстве советского народа. Эмоциональная память не случайно оказывается сильнее рациональных доводов. И погоня за зрителем в данном случае потребовала полной и безоговорочной капитуляции реформаторов. Даже официальные новогодние приветствия, заполонившие, к примеру, РТР, были курьезно лишены веры в будущее.

Последнее было представлено лишь... американской фантастикой. В этом смысле неожиданный рекорд был поставлен РТР и МТК, ухитрившимися в первый день нового года практически одновременно показать... новый космической псевдобоевик «Звездные врата». Когда подобное случается (и нередко) с популярными отечественными лентами («Особенности национальной охоты» вечером 30 декабря на «ТВ-6. Москва», а в новогоднюю ночь — на Петербургском канале), это еще можно както объяснить. Если так показываются редкие шедевры (будь то наши или зарубежные), — даже оправдать. Но такое барахло и сразу...

Более прозорливым оказался канал НТВ, приурочивший к началу нового года первый показ трилогии Роберта Земекиса «Назад в будущее», главный акцент в котором падает на славные 50-е. Наши новогодние устремления уместнее было бы определить как «Вперед в прошлое».

Некачественного продукта и тут было предостаточно. Но и это невольно вписывалось в общую глобальную концепцию, проявившуюся, надо думать, стихийно, поскольку каждый канал формировал свою

программу (во всяком случае теоретически) самостоятельно, стремясь обойти конкурентов на короткой дистанции максимального зрительского внимания. Тем эта новая общность людей и идей СМИ интереснее.

В основе этой общности лежит простота исходных конструкций. Пальма первенства здесь принадлежит ОРТ: старые песни о главном и лучшие из лучших на первом канале. Правда, как выяснилось, те же песни и те же «лучшие» оккупировали и все остальные каналы. Главными документами времени вновь выступали популярные советские игровые фильмы, за которыми тянулся шлейф положительных эмоций и ноющей боли по утерянному «золотому веку». Началом новогодних программ с этой точки зрения можно считать показ вечером 30 декабря (опять-таки ОРТ) бессмертной «Карнавальной ночи», в который раз утвердившей первенство Рязанова и Гурченко на ниве абсолютного счастья борьбы с бюрократизмом.

Логическим продолжением стала 31-го вечером «Ирония судьбы...» с интермедией. Актеры популярнейшего новогоднего шлягера (или бестселлера — для зрительского успеха по-прежнему приходится пользоваться иностранными терминами) предстали перед зрителями в новомодной передаче «Поле чудес». Столкновение «старого» — Барбары Брыльской, Юрия Яковлева, Андрея Мягкова, Сергея Никитина, Лии Ахеджаковой... вплоть до «самого» Эльдара Александровича — с «новым» Леонидом Якубовичем обошлось без жертв, но и без побед. Последний снял привычные ежовые рукавицы и обращался с пришельцами из прошлого подчеркнуто вежливо, подыгрывая им и наводя на заранее подготовленные вопросы и призы (скорее — подарки). В результате впервые «Ирония судьбы...» попала «не в кассу», связь времен распалась, и сам фильм показался невыносимо старомодным, но не настолько, чтобы обрести патину вечной классики. Замысел, казавшийся беспроигрышным, обернулся саморазоблачением. Всем было неловко, и эта неловкость передавалась аудитории.

На межканальном пространстве сходный парадокс произошел с Владимиром Меньшовым и Верой Алентовой. «Москва слезам не верит» на НТВ сохранила дух ретро в первой серии, но парадоксально обрела его и во второй («застой» сегодня выполняет ту же функцию, что «оттепель» вчера), в то время как встреча с создателями на РТР обернулась плачем по былому, невзирая на недавний успех «Ширли-мырли».

По контрасту «Девчата», показанные Петербургским телевидением, сохранили и свежесть чувств, и прелесть старины глубокой, поскольку позднейших Рыбникова и Румянцеву нам «встык» не показывали.

А в промежутке выстраивались чуть ли не все акценты кинопрограммы новогодней недели: «На Дерибасовской хорошая погода...» (фильм был показан НТВ в рубрике «Наше новое кино», но кино это, конечно же, «доброе старое»), «Зигзаг удачи», «Лев Гурыч Синичкин», «Гусарская баллада», «Айболит-66» и прочая, и прочая, и прочая... Да и зарубежные фильмы, очевидно, подбирались по принципу воспоминаний о вершинах прокатной популярности не столько в мире, сколько у нас в стране. «Кумиры старого кино» НТВ — это прежде всего наши кумиры и главная из них — Сара Монтьель. Отсюда и подлинный фестиваль Пьера Ришара чуть ли не на всех каналах, а также главный (и единственный) шедевр новогодней ночи — «В джазе только девушки», более других (по комедийно-гангстерскому контексту) напомнивший зрителям о мире, в котором они живут сегодня.

Героизм былых свершений высвечивали «Белое солнце пустыни» (пусть вытесненное в утренние часы) и «Тот самый Мюнхгаузен» Марка Захарова и Олега Янковского, прочно обосновавшийся в лидерах старого-нового года (РТР — 31 декабря, МТК — 4 января). Парадоксальный романтизм барона доказывал «от противного» живучесть надежды.

Грустной самопародией зазвучало в этом контексте воспоминание о преследовании «веселых и находчивых» в славные брежневские времена. Великовозрастные дяди и тети, собравшиеся отметить юбилей популярной передачи в новогодние праздники, как бойцы «визуального фронта», более с тоской, чем с улыбкой, вспоминали минувшие счастливые дни. Отсюда один

шаг до реанимации «Кабачка «13 стульев», но прошлое не вернешь, да и герои уже не те. Чтобы убедиться в этом, достаточно было посмотреть новогодние «Куклы». Из прошлого явился Горбачев и в анти-Форосе вовлек нынешнюю власть в полнометражную авантюру, из которой куклам трудно было выбраться невредимыми. Запоминались песни из старых фильмов, а вот в сюжете длительность оказалась персонажам не под силу.

На всем обозреваемом экранном пространстве лишь один генерал Иволгин в «Особенностях национальной охоты» и «Операции «С Новым годом» пытался восстановить связь времен, соединив Брежнева и Лебедя, в сниженном ёрническом варианте попсоцарта. Но и жанр этот принадлежит 70-м, когда молодые авангардисты отыгрывались на лаврах устоявшейся эстетики дряхлеющего соцреализма. Тогда в этом был азарт и даже некоторая опасность игры с огнем (сравните с диссидентом-кавээнщиком), а ныне осталась лишь чистая форма, вписанная в постсоветскую массовую культуру как защита от агрессивности окружающего мира.

Самоуничижение, лежащее в основе этого не столько жанра, сколько мироощущения, далеко не случайно. Оно охватывает самые разные пласты современной культуры.

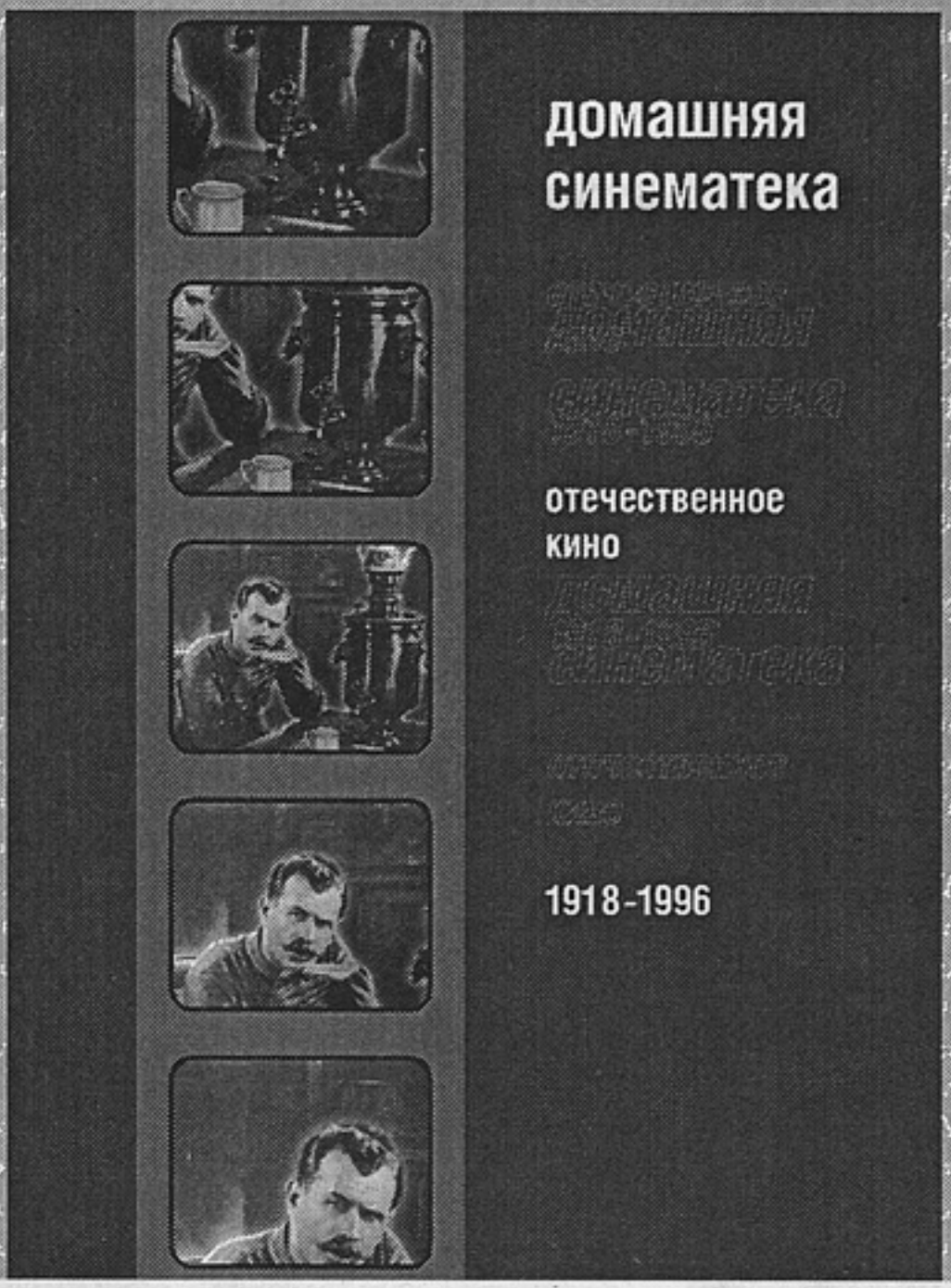
Когда шесть лет назад ко мне пришли «параллельщики» братья Алейниковы с проектом римейка пырьевских «Трактористов», я, памятуя о гениальной их короткометражке «Трактора», братьев безоговорочно поддержал, ожидая жизнерадостной, модернизированной парафразы, способной заполнить кинозалы (в то время зрители в кино еще ходили). Результат — «Трактористы-2» — меня (и не только меня) в этом смысле скорее разочаровал: картина получилась грустная, аллюзии беспомощными, актеры пародийными. Таково было подлинное ощущение совсем молодых в то время кинематографистов по поводу советской киноклассики.

Мне было тогда невдомек, что братья обогнали свое время. Их час пробил, но для других — на ОРТ. «Русский проект» и особенно «Старые песни о главном» (безотносительно к собственно эстетическому качеству этих передач) явились реакцией определенной творческой среды (я сказал бы даже — «тусовки») на очевидную тягу массовой аудитории к духовным ценностям недавнего прошлого, еще живым в памяти нынешних поколений. По замыслу ироничность должна была создать необходимую дистанцию, а содержание (старые песни и добрые чувства) — импонировать аудитории.

Новогодняя телепрограмма показала относительность такого подхода. «Лучшие из лучших» вчерашнего дня скорее теряли в сравнении с самими собой в молодости, старые песни в трактовке современных кумиров или кукол уступали их технически несовершенному, но тем более эмоционально насыщенному оригинальному исполнению, «Карнавальная ночь-2», даже издали соприкоснувшись в программе с первоисточником, покатилась в бездну художественного небытия. Лишь новогоднее «Караоке по-русски» пыталось соединить обрывки дней связующей нитью, вовлекая в пение и зрителей.

Не буду судить об успехе этой весьма проблематичной, но трогательной затеи. Скажу о другом. Если ретроспективное ёрничество уязвимо, то по отношению к настоящему оно, похоже, становится единственно действенным защитным механизмом. Чем еще объяснить обвальный — престижный и массовый — успех «капустников» А.Рогожкина (а во внутрикинематографической среде — и А.Инина с компанией)? На церемонии вручения «Ники», показанной по Первому каналу, меня более всего поразили громовые аплодисменты А.Ширвиндту за действительно блестящую миниатюру с предложением ввести награду трех степеней «Потеря чести и достоинства». Над кем смеемся? Да над собой, иначе духовное равновесие не сохранить. Глобальная ретротусовка на новогодних телеэкранах лишь подтвердила этот диагноз.

Домашняя синематека / Отечественное кино / 1918-1996



самый полный каталог фильмов СССР (1918-1991) и б.СССР (1991-1996)

5000 фильмов:

персоналий, технические характеристики, права собственности, аннотация, призы и премии МКФ, ВКФ, прокатные данные.

Формат - А4, 520 стр. Тираж - 5000 экз. Издательство - "Дубль-Д"

Спрашивайте в магазинах:

БИБЛИО-ГЛОБУС
(ул. Мясницкая, 6)
ВИДЕО-АСС
(ул. Велозаводская, 6а)
ДОМ КНИГИ
(Новый Арбат, 8)
МОСКВА
(ул. Тверская, 8)
МОСКОВИЯ
(ул. Валовая 6/8)
ЮПИТЕР
(Новый Арбат, 19)

Справки: 958-4287, 229-7921

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

Все будет ужасно... хорошо!

Постскриптум к неизданной книге[1]

[1] Книгу «Правда сказки. Кино и традиции народного искусства» я написал в 1984 году. Рукопись собрала целый букет самых что ни на есть благосклонных отзывов (ее рецензировали Р.Юренев, С.Юткевич, М.Власов, А.Зись, Н.Зоркая, Ю.Богомолов, А.Караганов, Р.Копылова и, наконец, патриарх отечественной фольклористики В.Е.Гусев). Тем не менее начальники издательства «Искусство» долго не решались издавать ее, поскольку работа опиралась в значительной степени на материалы «полочных» фильмов и неосуществленных замыслов. В роковом 1991 году книгу все же набрали, довели работу вплотную до стадии тиражирования и тут издательство рухнуло экономически. От всей этой эпопеи осталось два экземпляра набора. Один кто-то уже замотал...
Два фрагмента книги опубликовало «Искусство кино» (1985, № 2; 1988, № 5). Спасибо, друзья!

Иванушка-дурачок: вчера — сегодня — завтра

1. «Огонь, вода и медные трубы», режиссер А.Роу
2. «Женя, Женечка и «катюша», режиссер В.Мотыль
3. «Царевич Проша», режиссер Н.Кошеверова
4. «Баллада о солдате», режиссер Г.Чухрай
5. «Живет такой парень», режиссер В.Шукшин

1

2

3

4

5

...И вот снится мне сон. Местами — дивный, местами — чистое кошмарище: пушка на «Авроре» не бабахнула. Великой Октябрьской, да еще социалистической, не случилось. Большевикам не обрыбилось. И все-то на Руси-матушке пошло-потекло как-то по-иному. Ну и в родимом кино, ясное дело, события стали развиваться не по учебнику истории советского кино.

Никакой национализации кинопромышленности и всего кинодела не происходит. Никто из экранных звезд и прочей именитой кинобратии не смазывает пятки за кордон. Все тут, дома, трудятся не покладая рук. Некто лысый не изрекает велеречивых слов насчет «важнейшего из всех», но и без оных де-

ло у Ханжонковых-Дранковых худо-бедно ладится. Никто не принуждает снимать революционные агитки. Соцреализм не вводится. Про партийность искусства и классовость в искусстве никто слыхом не слыхивал. Цензуры тоже нет и в помине.

Правда, не все так хорошо и гладко. Поскольку пролетарской революции не случилось, то и историко-революционный жанр не проклюнулся. И не расцвел. (Вот ужас-то! Чуть было не проснулся даже.) Но погодите-погодите. А где же тогда прославленные мастера этого жанра, наши главные киногении? Где Эйзенштейны, Вертовы, Довженки? Чем заняты? Что в таком разе ваяют? Или тоже не проклюнулись? От ужаса опять леденеет, замирает душа.

Но тут сон опять светлеет и лучится от одной мысли, что Довженко, к примеру, снял бы своего заветного «Тараса Бульбу», о котором он так страстно мечтал. Да и Сергей Михайлович наверняка бы отбабахал и «Москву-800», и другие грандиозные свои кинофрески, проекты коих порушила комиссарская цензура. Не остались бы без работы и другие «историко-революционники».

И снова греза. Поскольку нет ни Дзержинского, ни его ведомства, то, стало быть, главных киноначальников назначают не из чекистов. Пригрезилось даже, но, правда, не совсем уж отчетливо, будто бы главным редактором на «Мосфильме» заправляет Николай Бердяев. Власти не издают никаких суровых бумаг типа постановления ЦК КПСС о кинофильмах «Большая жизнь» и «Иван Грозный». Слово «полка» если и мелькнет в киношных разговорчиках, то только в своем первозданно-бытовом значении.

Нет проблем и с зарубежными связями. Если дирекция Каннского фестиваля умоляет прислать отечественный фильм в главный конкурс да еще заранее сулит Гран при, то не надо для этого спрашивать соизволения властей. И не надо писать в Отдел культуры ЦК КПСС идиотских объяснений насчет того, почему это вдруг главная награда Московского международного кинофестиваля обломилась фильму «8 $^{1}/_{2}$». Нет никакого Отдела культуры. И Госкино тоже нет.

И так все сказочно красиво, так все расчудесно без всего этого партийно-советского маразма, что неотвратимо рождается вопрос: а что же тогда есть, что вместо этого?

Отчего и просыпаюсь...

◆

А и в самом деле: что же сталось бы с нашим отечественным кинематографом, если бы семьдесят с лишним лет из своей вековой биографии его не заставляли маршировать под красным знаменем, принуждая проповедовать людоедское вероучение о классовой борьбе и диктатуре пролетариата?

Рискну предположить, что оно тянулось бы, только еще более настойчиво и последовательно, к тем же самым ориентирам, к каковым, пусть и не всегда явно для надсмотрщиков, маскируясь иными намерениями, рвалось из большевистской живодерни. Вот эти маяки:

1. Национальная история. До сих пор остающаяся не только непонятной и непережитой, но и интригующе неизвестной.

2. Русская литературная классика с ее уникально разнообразным опытом постижения непостижимого бреда российского бытия.

3. Русская народная песня, со времен «Понизовой вольницы» и до «Калины красной» питающая кино не только своими неординарными сюжетами и образами, но прежде всего предопределившая саму интонацию и мелодику киноповествования наших лучших и самых любимых лент.

4. Сказка. Естественно, не немецкая и не китайская. Не чебурашно-чебуречная. Наша.

Учитывая особый тематический профиль данного номера журнала, остановлюсь только на последнем пункте.

◆

К сказке наше кино тянулось всегда. Явно и неявно. Под самыми невероятными масками и псевдонимами-прикрытиями. Единственный, пожалуй, период, не обнаруживающий улик этого страстного увлечения сказкой и сказочным, — 20-е годы. Но тому есть объяснение: комиссары не сразу углядели в древнем фольклорном жанре своего потенциального союзника.

Случилось обратное: сказка попала в опалу. Застрельщиками антисказочной кампании выступили представители новоиспеченной большевистско-педагогической мысли. Отнеся сказку к числу пережитков поганого прошлого, усмотрев в ней страшную преграду на пути просвещения и воспитания в безбожии, педагоги-новаторы организовали настоящий крестовый поход против сказочных волшебств. Было учреждено даже специальное педагогическое ведомство, которое неусыпно следило за тем, чтобы зараза сказочной фантастики не проникала в книги для детей, чтобы образы всяких там леших и русалок, кащеев бессмертных и змеев горынычей не могли отравить чистое детское сознание ядом темных суеверий.

Но одними ограничительными санкциями на ниве просвещения дело не закончилось. «Антисказочная» истерия перекинулась и на территорию искусства. Критики-ленинцы объявили сказку «буржуазным» жанром и в борьбе с таковым пощады не проявляли. В такой обстановке желающих записываться в «волшебники» книги и экрана находилось немного. Что говорить! Даже Алексей Толстой на целых десять лет вынужден был отложить работу над впоследствии знаменитым и горячо любимым «Золотым ключиком». Писатель вернулся к работе лишь после того, как в постановлении ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 года было вскользь указано на допущенные перекосы и сказка получила возможность вернуться в круг детского чтения.

После означенной санкции появляются сборники народных сказок, начинают печататься сказки, написанные советскими писателями. А в середине 30-х в работу по освоению богатств сказочного жанра включается и кинематограф.

◆

Кому предназначена сказка?

Отвечая на этот краеугольный вопрос, наше кино уже с самых первых шагов в новом для себя жанре намечает два резко расходящихся маршрута. Первый, прошедший сквозь толщу нескольких десятилетий, образует прямой, сразу замечаемый, хорошо накатанный проспект. Нетрудно догадаться, что это — дорога детской сказки. Да, именно детской, потому что модель этого жанра, разрабатываемая его первопроходцами А.Роу и А.Птушко и их более поздними последователями, с самого начала прописывается по ведомству детского кино и однозначно ориентируется на уровень первоклашек.

Второй маршрут в размашистой поступи тех же кинодесятилетий намечен весьма и весьма пунктирно и к тому же очень неровно. Этот второй путь сказки в нашем кино начинается сразу же необыкновенно ярко и интригующе — «Счастьем» (1935) Александра Медведкина. Невероятно, что уже с самой первой попытки была взята такая высотища. Более того, в этом фильме наше кино надежно ухватило Жар-птицу своего успеха прямо за хвост. Казалось бы, найдено то, о чем мечтает каждая кинематография: родная почва, свой код, свой путь. Только размечай благословенное пространство, забивай колья-метки, стройся, живи и радуйся. Нет! Сорвало с места, понесло красным ураганом совсем в другую степь...

Но даже и там, казалось бы, в абсолютно мертвых пространствах советской тематики вдруг неожиданно находились такие укрытые и заповедные места, где можно было снимать по-русски. Шукшина, правда, за этим занятием засекли с завидной оперативностью и не дали развернуться в полном масштабе. Угроблена «Точка зрения. Сказка об Оптимисте и Пессимисте», которую Шукшин предполагал снимать вслед за фильмом «Живет такой парень». Похоронена сказка «До третьих петухов» (Леонид Быков погиб именно тогда, когда активно пробивал этот замысел).

С той же безошибочной методичностью выявлены и ликвидированы «Вымыслы» — самый яркий и грандиозный проект Элема Климова по мотивам русских народных сказок. Ларисе Шепитько не позволено снимать фильм-сказку «Любовь» (еще чего! Сценарий-то опальный Войнович накатал!). И так раз за разом беспощадно блокируются все наиболее радикальные попытки выйти к народной сказочной традиции, последовательно ампутируются именно те проекты, которые могли бы стать кульминацией экранно-фольклорного романа. Но, помнится, еще легендарная Зоя

Космодемьянская в фильме Л.Арнштама предупреждала: «Всех не перевешаете!»

И точно: на исходе советской эпохи появляется Сергей Овчаров. И, уже на свой лад, снова берется за то же безнадежное дело: рвется к сказке. И не перо, не хвост, а даже всю Жар-птицу ему сразу подавай. Во всей ее чудо-красе и могучести. И ведь ловит! В первых уже фильмах! Но если диплом «Нескладуха» еще как-то сходит Овчарову с рук, то за образ России, явленный в «Небывальщине», автора подвергают классическому советскому обряду отвинчивания головы. Но на сей раз свершить свое привычное дело удальцам из кинематографического спецназа помешала перестройка...

◆

Такого количества праздников публичного пожирания живьем своих лучших мастеров, слава Богу, не познала ни одна мировая кинематография. Убежден, ни одна из них, даже самая могучая, таковых радений просто бы не выдержала. Примера хотя бы только одной медведкинской биографии было бы вполне достаточно для того, чтобы никто больше от века не глянул в сторону того запретного предмета, за одно только проявление интереса к коему автора гениального «Счастья» разом превратили в ничто.

Но у нас «дурной» пример всегда был заразителен. Только это и спасло наше кино. То, за чем охотились, преследовали, выжигали каленым железом, все равно нет-нет да и возрождалось снова и снова, находило удивительную возможность напомнить, намекнуть, заявить о себе под самыми разными личинами и камуфляжными лохмотьями.

Именно так было и со сказкой.

Для контактов с ней власти выделили специальную деляночку: пусть, мол, художники взращивают детские сказочки. Здесь, на этих социалистических «пяти сотках», под неусыпным контролем и по строжайше дозированной рецептуре и велись легальные опыты в надежде на счастливое мичуринское скрещивание фольклорной премудрости с постулатами марксистско-ленинского вероучения. И если оставаться в строго формальных рамках, то разговор о сказке в советском кино надо вести на основе коллекции примерно в полторы сотни картин, снятых специально в жанре фильма-сказки исключительно для малышни.

Если же говорить по существу, то надо принять во внимание, что несанкционированные свидания с ведущим жанром фольклорной палитры устраивались далеко за пределами дозволенного пятачка. И плоды этих тайных, нерегламентируемых, а потому более вольных и страстных свиданий можно обнаружить буквально по всему фронту советского кино. В том числе и в таких фильмах, которые и по своим тематическим параметрам (историко-революционный фильм, фильм о рабочем классе и

Мотив испытания

Все знают, что сказки кончаются хорошо. Но на пути к счастливому финалу герою придется пройти через испытания...

1. «Садко», режиссер А.Птушко
2. «Пропавшая грамота», режиссер Б.Ивченко
3. «Царевич Проша», режиссер Н.Кошеверова
4. «Степанова памятка», режиссер К.Ершов
5. «Айболит-66», режиссер Р.Быков
6. «Морозко», режиссер А.Роу

1

2

3

4

5

6

т.д.), и по своим жанрово-стилевым признакам, казалось бы, бесконечно далеки от фольклорной допотопщины.

Поскоблите хотя бы слегка любого героя в славной шеренге самых популярных, самых любимых персонажей советского экрана. За его социальной маской (рабочий, колхозник, советский директор, красный комдив), за его педалированной партийной принадлежностью (комиссар, партийный вождь, рядовой куммунарий) очень скоро покажутся контуры до боли знакомого и родного предшественника из мира фольклорной сказки. Это или сам первогерой русской сказки Иванушка-дурачок, либо не менее любимый сказочный солдат — веселый, находчивый, непобедимый, всегда спорый сварганить супчик из топора. Мне кажется, что и герои Петра Алейникова, и шукшинский Пашка Колокольников, и золотухинский Бумбараш, и даже чухраевский Алеша Скворцов — вроде бы столь разноликие и по-разному привлекательные персонажи — близки и схожи по самой формуле своего характера. Это все одна семья, пусть и не близнецы-двойняшки, но родные, кровные братья нашему фольклорному Иванушке-дурачку. Это несомненное родство натур не спрячешь даже под юбкой. В лице первых героинь Инны Чуриковой наше кино помимо бесчисленных братанов подарило заглавному сказочному дуралею еще и единоутробных сестер.

Примечательно, что по-настоящему «хорошие» парторги в советских фильмах получались только тогда, когда этот образ лепился по силуэту того же сказочного солдата — хитрована и ловкача. Вспомните легендарного Максима, ванинского секретаря райкома, даже самого Ильича из роммовских фильмов. К счастью, этот поистине золотой ключик доставался в нашем кино не одним лишь «товарищам по партии». Иначе бы не досчитались ни легендарного Чапаева, ни бернесовского одессита Аркадия в «Двух бойцах», ни незабвенного Федора Ивановича Сухова, ни многих-многих других самых любимых героев нашего кино.

Примечательно и то, что самые художественно эффектные и запоминающиеся негодяи в советских фильмах получались в основном тогда, когда их образы подвергались той же самой фольклоризации. Это замечательно показал Виктор Демин в исследовании (к сожалению, неизданном) о советском приключенческом фильме.

Стремление обогатиться из фольклорной кладовой отнюдь не ограничено было очевидной «приватизацией» типологического ряда героев народной сказки. Были попытки позаимствовать оттуда и многое другое. Например, ударные, наиболее ходовые сюжетные мотивы сказки. Сколько раз в сюжетных партитурах фильмов о членах правительства, фильмов открытого пропагандистского пафоса «светлого пути» воспроизводились истории той же Золушки! Ее пафос как-то особенно близко корреспондировал с одним из главных мифов большевистской пропаганды: «кто был ничем, тот станет всем». Но со временем наши лучшие режиссеры научились столь хитроумному изощрению и таким инструментовкам, что даже из расхожего аналога партийного гимна могли извлекать любой необходимый им смысл. Вспомните, как лихо, как смачно использовал мотив сказочной Золушки Глеб Панфилов в «Начале» и к какому трагическому обрыву вывел он этот лучезарный сюжет!

А в послеоттепельный период в ответ на наступление брежневской цензуры наше кино попыталось овладеть иносказательными возможностями сказки и прежде всего таким ее ключевым свойством, как напускное простодушие.

Что такое сказка? Да так вроде — забавная греза, приятный пустячок. Не умствует, не философствует, не грустит. Весело лепечет что-то, резвится. А потом, когда уж наигралась, накружила, надурачилась вволю, вдруг ненароком, невзначай и ткнет тебя в нечто такое, отчего потом долго будешь чесать в затылке. Этой интонацией лукаво-обманчивой простоты сказочного повествования блестяще овладели грузины (Э.Шенгелая). В русском кино далее всех, кажется, продвинулся Василий Шукшин в своих «Печках-лавочках». Пожалуй, никто так ярко и впечатляюще не показал лицемерие советского строя и полное бесправие простого советского человека-труженика, как это удалось сделать Шукшину. Его герой — передовик колхозной нивы Иван

Расторгуев — едет из Сибири через всю страну. И всю дорогу над ним издеваются и изгаляются, унижают все, кому не лень. Но свой рассказ об этих «четырехстах ударах» Шукшин выстроил не в форме гневного, мрачно-насупленного и истово серьезного обвинения режиму. Перед нами подчеркнуто незатейливая, дурашливо балагурная историйка. Этакий легонький казус. Баечка-сказочка, полукомедь. Будь иначе, на необозримом кладбище неосуществленных замыслов возник бы еще один невзрачный холмик...

◆

Тот или иной способ использования фольклорного материала в кино на ученом сленге именуется фольклоризмом. Существуют разные типы фольклоризма. На виду обычно оказываются работы, которые просто ломятся от прямых фольклорных цитат. Фильмы Параджанова, Абуладзе, Мансурова, Ильенко, Лотяну зачастую не просто целиком построены на фольклорном материале, но представляют своего рода коллажи или некие композиции из такого рода заимствований.

Тип фольклоризма, о котором я толковал выше, следует определить словом «скрытый». Ибо в его основе лежат лишь самые общие типологические соответствия, построенные уже не на буквальном повторении того или иного образа, сюжетного мотива, элемента фольклорной поэтики и не на цитировании конкретных источников, а только на созвучии общих принципов и функциональных решений («цитаты структур»).

Однако, независимо от экранно-фольклорного взаимодействия, все равно неотвратимо встает один и тот же вопрос: с какой это стати экран тянется к фольклорной эстетике? Почему он так настойчиво пытается опереться на ее столь наивно-простодушные, даже элементарные по виду модели?

Да потому, что еще в 30-е годы наши замечательные классики открыли для себя крамольную истину: из всех искусств, союзников экранной музы, важнейшим для кино является фольклор. Конечно, и без литературы никуда не денешься, без музыки и живописи шагу не ступишь. Но без поддержки фольклорной традиции — дело совсем швах. По крайней мере, массового успеха не поимеешь никогда. И «эксперимента, понятного миллионам», не выйдет, как ни бейся. Кто-то из почтенных наших классиков прозрел эту жуткую закономерность чисто случайно, споткнувшись об нее в практическом опыте собственной работы (Довженко, например). Кто-то интуитивно почувствовал, какая адская силища таится в фольклорном примитиве, надлежащим образом включенном в партитуру фильма (И.Пырьев). Кто-то наблюдательный и сообразительный вывел для себя этот урок из успешного опыта других (С.Юткевич). И лишь Эйзенштейн, с его устрашающей эрудицией и аналитическим умом, подвел под это открытие теоретическую базу. В своей главной теоретической работе «Метод» (в ее разделе «Grund problem») он все обдумал, все обосновал и даже разложил по полочкам. И все было бы расчудесно, да вот труд этот уникальный до сей поры не издали[2].

◆

Впрочем, куда печальней для нашего кино другое обстоятельство. Вышло так, что яркий, уникальный и разнообразнейший опыт наших лучших мастеров по части использования великой энергии народной сказки не сложился и не закрепился в отчетливую традицию. Ее находили и тут же теряли. И даже закапывали поглубже. Снова находили. Еще громче ахали, а на следующий день сломя голову бежали совсем в другую сторону за каким-нибудь последним чихом какой-нибудь очередной «новой волны».

Эта незакрепленность замечательного опыта в железный канон, в освоенную традицию самым драматическим образом сказалась на общих итогах развития отечественного кино. Там, где можно и надо было развивать уже достигнутый успех, мы начинали каждый раз с нуля и искали путь вслепую. Незакрепленность традиции

[2] Опубликованы отдельные фрагменты исследования. См.: Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 1. М., 1964.

Сказочный солдат–хитрован.
Всегда сумеет сварить суп из топора

1. «Чапаев», режиссеры Г.Васильев, С.Васильев
2. «Небывальщина», режиссер С.Овчаров
3. «Ленин в 1918 году», режиссер М.Ромм
4. «Небывальщина», режиссер С.Овчаров
5. «Белое солнце пустыни», режиссер В.Мотыль

крайне негативно сказалась и на том, что в системе ценностей советского кино отношение к сказочности всегда было и остается двусмысленным. Из тех мастеров, кто брался у нас делать сказку — явную или «тайную», «замаскированную», — никто не мог заранее предугадать, как к этой затее отнесется критика. То ли полюбит и вознесет, то ли выпорет, как сидорову козу.

Городская сказка Э.Рязанова «Ирония судьбы...» стала культовым фильмом. За фильм «Влюблен по собственному желанию» (того же жанра) С.Микаэляна хотя бы дружески похлопали по плечу. А будущему «оскароносцу» В.Меньшову критика устроила знаменательную выволочку. И секли его именно за ту же самую «сказочность». Самым язвительным уколом было напоминание о треклятой Золушке (!!!).

Примечательна и реакция режиссера на эти язвы. Если тот же Рязанов в ответ на толкование его «Иронии...» как рождественской сказки бровью не повел, если Данелия перед премьерой каждого своего фильма заявлял, что он снял «очередную сказку», то Меньшов на слово «сказочность», замелькавшее уже в первых рецензиях на картину «Москва слезам не верит», отреагировал остро и болезненно. Круг ассоциаций со сказочкой (какая Золушка?!) режиссеру показался оскорбительным.

Странная, конечно, реакция: ведь поза униженного и оскорбленного в данном случае выглядела, мягко говоря, нелогично. Ведь сам автор публично признавался, что специально ставил перед собой задачу сделать «фильм для всех». Но уж если такая цель ставится сознательно и изначально, то чего же, спрашивается, обидного, если в твоей картине вдруг обнаруживают следы самого популярного, всеми любимого, подлинно народного жанра?

Защищая свой фильм от «обвинения» в сказочности, Меньшов невольно унижал и сам фольклорный жанр. Его логика была такова: у нас в картине — настоящая жизнь. И все по правде. И оптимизм — тоже настоящий, советский, а не какой-то сказочный...

Поневоле тут приходится напомнить, что народная сказка никогда и не была замешена на дрожжах пустого, беспочвенного бодрячества. Выстраданный ею оптимизм не спутаешь с лучезарной бездумностью и расчетливым притворством иных творений, поскольку оптимизм фольклора всегда базировался на неизбывной вере в конечную силу добра и справедливости. Это отпечаталось даже в самой структуре жанра. Вначале всегда случается беда, нагнетаются всякие ужасы, герой подвергается все более чудовищным испытаниям. Но в конце концов вся эта страхота как-то рассосется-развеется. И все будет ужасно хорошо!

Напомним также, что фундаментальным принципом фольклорной культуры как таковой никогда не был принцип прямого (реалистического) отражения действительности. Народное искусство всегда противостояло окружающей действительности, принципиально контрастировало ей. Противостояло в том смысле, что вся-

чески стремилось компенсировать образами красоты, света, добра вечный и неустранимый дефицит этих начал в самой жизни. Намеренно «сдвигая» реальность, решительно преобразуя, украшая и гармонизируя ее, фольклорная культура стремилась духовно поддержать человека, укрепить его силу и веру, скрасить и облегчить и без того нелегкое бремя существования. И сказка как часть огромного и разветвленного древа народной культуры была предназначена для той же цели.

Но драма экранно-фольклорных отношений в наших «специфических» условиях заключалась в том, что этот фундаментальный принцип фольклора типологически как бы совпадал со священными постулатами соцреализма — той сугубо казенной эстетики, в которой всяческое припудривание и приукрашивание реальности стало обязательной нормой. Поэтому в реальной художественной практике отечественного кино попытки использовать принцип фольклорной идеализации могли быть восприняты (и воспринимались!) как услужливое исполнение официозного заказа на прославление советского житья-бытья, то есть на заведомую ложь.

В.Меньшов, знать, потому столь раздраженно открещивался от упоминаний о «сказочности», что, скорее всего, помнил публичную казнь «Кубанских казаков». Зрители с благоговением и благодарностью смотрели сказочно-лубочную картину Ивана Пырьева, вовсе не воспринимая ее как гимн колхозному строю. Зато в самой кинематографической среде, и особенно в критике, она обрела позорную репутацию образцово лакировочного произведения. «Кубанские казаки» стали пугалом, символом и эталоном киноложи всего сталинского искусства. Даже над «Падением Берлина» и «Кавалером Золотой Звезды» не издевались с таким сладострастием, как над пырьевской лентой.

Надо полагать, что эти критики никогда не заглядывали в свод русских былин. Тогда бы они обнаружили, что «лакировщики действительности» завелись в русской культуре еще в домонгольские времена. В былинном сказании о Микуле Селяниновиче славный богатырь идет по пашне за обыкновенной крестьянской сохой, сделанной из «злата-серебра». Сам пахарь трудится в черном бархатном кафтане (!), в зеленых сафьяновых (!!) сапожках на высоком каблуке, а на голове у него красуется шикарная пуховая (!!!) шляпа. Куда там бедолаге Пырьеву!

Надо полагать, что и критики, язвившие насчет «сказочности» меньшовского фильма, тоже помнили о «позорных» «Кубанских казаках». Снова и в который уже раз дала о себе знать шизофреническая двойственность нашего кинематографического сознания, в частности, явно негативное отношение к кинематографу, позволяющему себе парить над неприглядной реальностью, сочинять сказочные истории, развлекать и отвлекать зрителя от мрачных дум.

В этом отношении крайне характерно отношение отечественных кинематографистов к Голливуду, где та же самая «сказочность», естественно, на свой американский лад, стала не просто царем, но и богом. Наша пропаганда и официозная критика упорно разоблачали и клеймили Голливуд, презрительно именуя его не иначе, как «фабрикой снов». Среди самих же кинематографистов подобные взгляды и оценки были не в ходу. Скорее наоборот: опыт создания яркого, динамичного, захватывающего кинозрелища, умение интересно и увлекательно для зрителя работать на любом материале, в любом жанре — все это вызывало интерес и негласное одобрение.

Но вот парадокс: дух сказочности, «отлет от реальности», вольное парение в сфере киногрез, откровенное «сочинительство», тотальная «хэппиэндизация» репертуара — все то, что великодушно прощали Голливуду, не прощали и категорически не допускали в отечественном кино. Попытки продвинуться в том же направлении чаще всего освистывались и осмеивались. Прежде всего — критикой.

Откуда же такая непоследовательность?

Режим десятилетиями приучал «важнейшее из искусств» ко лжи. И это не прошло даром. В противовес официозу стал зарождаться и укрепляться культ правды. Как и всякий культ, он был яростным, воинственным, нетерпимым. При том, что он носил неофициальный, даже «подпольный»

характер, власть его в оттепельном, а затем и послеоттепельном кинематографе была достаточно сильна. Резануть правду-матку, так или иначе показать убожество и неприглядность совковой жизни, лицемерие властей, выкрикнуть срывающимся от гнева голосом хоть какое-то правдивое слово — в том виделась высшая цель и доблесть.

И вполне естественно, что при такой однозначной ценностной ориентации всякая попытка строить отечественный «Диснейленд» — это при наших-то концлагерях и психушках! — невольно рассматривалась чуть ли не как измена совести, гражданскому долгу художника, воспринималась как вольное или невольное пособничество властям в деле оболванивания народа. Но мог ли в таком климате нормально, естественно, последовательно, свободно развиваться кинематограф Сказки, кинематограф, не повторяющий постылую обыденность, а противостоящий ей?

К сожалению, в художественной практике кинематографа 60 — 80-х годов реально существующие «профольклорные» настроения массовой аудитории в основном предпочитали либо не замечать, либо значительно упрощать, целиком списывая достаточно сложный этот феномен на дурной или неразвитый вкус широкой публики, на «тлетворное влияние» так называемого «масскульта» и т.д. Последствия такого курса не замедлили сказаться самым печальным образом. Бесстрастная стилистика неумолимо свидетельствовала, что все последние десятилетия отношения отечественного кинематографа со своим зрителем становились все более и более прохладными. Основная линия развития отечественного кино с некоторых пор уже не столько сближала, сколько разъединяла экран и его аудиторию.

В эпоху перестройки в этой драматичной истории была поставлена роковая точка: отечественное кино практически исчезло с отечественного экрана. Катастрофа оказалась тем более оглушительной, что к этому времени были отменены все прежние запреты и ограничения, мешавшие естественному развитию нашего кино, а само производство фильмов в начале 90-х возросло более чем в два раза.

Объясняя несчастье, сами кинотворцы склонны видеть причины катастрофы в засилье американской кинопродукции, плохой работе кинопроката, отсталости технической базы, острой нехватке денег в последние два-три года и т.д. и т.п. В каждом из этих резонов безусловно есть своя доля правды. И все же главная причина того, что наше сегодняшнее кино за редчайшими исключениями оказалось невостребованным у себя на родине, заключается в другом. В годы грандиозного исторического катаклизма, когда рушилось всё и вся и когда люди, как никогда, нуждались в моральной поддержке, в просветлении души, наше кино не смогло, да и не попыталось даже переломить инерционные процессы развития. Не только «авторское» кино, но и фильмы популярных зрительских жанров не угадали или не захотели принять истинный социальный заказ своей аудитории. Перестроечное кино не нашло в себе достаточно сил, мужества для противостояния трагической реальности. За редким исключением оно оказалось во власти тех же разрушительных настроений отчаяния, ужаса, пессимизма, которые захлестнули общество. Вместо того чтобы противостоять сгущающемуся мраку, перестроечное кино само продолжало нагнетать и усугублять его, как правило, ограничивая свою задачу поверхностным живописанием ужасов и кошмаров рухнувшей советской цивилизации. Зритель уже бежал из кинотеатров, а детективы, мелодрамы, боевики про всесильную мафию столь же упорно и слепо продолжали сыпать соль на и без того кровоточащие раны, нагнетать страх, отчаяние и отвращение к жизни. Людям нужна была в эти годы Сказка — озорная, добрая, полная веры в жизнь, в победу добра. Именно в эти годы нашему кино могли бы пригодиться уроки фольклорной культуры, ее духовный и эстетический опыт противостояния суровой реальности. К сожалению, этого не произошло...

◆

Тем не менее первые признаки пусть и запоздалого, но протрезвления вроде бы начинают в последнее время обозначаться. Все чаще читаешь и слышишь о том, что вроде бы намечается поворот к лучшему, что будто бы зафиксирован процесс жан-

ровой «конверсии» в нашем кино — конвейер псевдоавторского кино якобы перепрофилируется на выпуск «нормальных», зрительских фильмов.

С одной стороны, вроде бы оно и так. По крайней мере, вот уже года три, как наводнение чернушно-помоечного кино и в самом деле идет на убыль. Но, в отличие от многих своих коллег, я не торопился бы объяснять этот несомненный факт явного снижения общего уровня маразма за счет просветления кинематографического сознания. Не было бы этого счастья, если бы несчастье не помогло: неожиданный зигзаг от недавнего «многокартинья» к надвинувшемуся «малокартинью», как это ни кощунственно звучит, пока что пошел нашему кинематографу на пользу. По крайней мере, как бы сама собой осыпалась всякая шелупонь. «Дураков с мороза», случайных пташек, залетных молодцев, поднабившихся в кино, когда там гуляли шальные деньги, заметно поубавилось. И хотя «нежданчики», вроде «Ревизора», нет-нет да и имеют место, фильмы сейчас в основном снимают те, чьи фамилии хотя бы значатся в кинословарях.

Если же толковать о «намечающихся переменах», «повороте руля», «смене курса», начавшемся будто бы дрейфе к берегам «зрительского» кино, то тем, кому грезится подобное в нынешнем кинопейзаже, я посоветовал бы обратить внимание на кадровый состав тех, кого намечают в «обновленцы».

В основном это старая, проверенная гвардия: Рязанов, Данелия, Усков — Краснопольский, Матвеев, Сахаров, Полока, Мотыль, Меньшов, Сурикова, Прошкин да еще кое-какие их сотоварищи, кто и прежде, в другие времена торил дорогу «нормальному», зрительскому кино. Говорят, старый конь борозды не испортит. Но уровень последних работ режиссеров, поименованных выше, таков, что поневоле засомневаешься в справедливости народного афоризма. Но дело даже не в этом. «Старыми песнями о главном» уже не отделаешься. Надо прокладывать новую борозду.

А где же пополнение, где молодая горячая кровь? С новобранцами, озабоченными проблемами зрительского кино, увы, негусто. Критика, водившая хороводы вокруг Астрахана, уже совсем измаялась. Ладно, Рогожкин вовремя подоспел. Вот уж кто действительно переменил прежний собственный курс. Все? Можно было бы, поднатужившись, припомнить и другие имена, другие работы. Но меня почему-то преследует стойкое ощущение, что нынешние молодые идут в «жанровики» не по любви, не по призванию, а скорее, «по уму», без давления новой конъюнктуры и тех катастрофических обстоятельств, в коих оказалось наше кино. «Надо, Федя, надо!..»

Если так, то далеко мы не уедем.

Так, стало быть, кранты, никаких надежд?

Если основываться только лишь на невеселых нынешних реалиях, то никаких. Абсолютно никаких. Но на земле, на которой мы живем, не раз вершились небывалые чудеса. И я абсолютно верю, что «еще не вечер», что мы «еще споем»! И все будет хорошо... Ужасно хорошо!

Диссидентская сказка. Аллюзии

1. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», режиссер Э.Климов

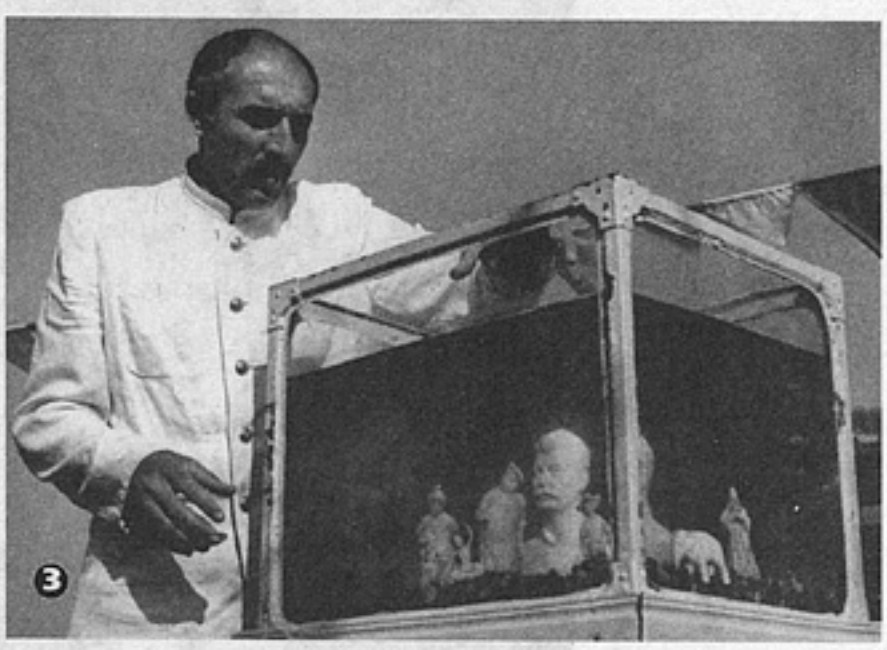
2. «Черная курица, или Подземные жители», режиссер В.Гресь

3. «Пловец», режиссер И.Квирикадзе

4. «Чудаки», режиссер Э.Шенгелая

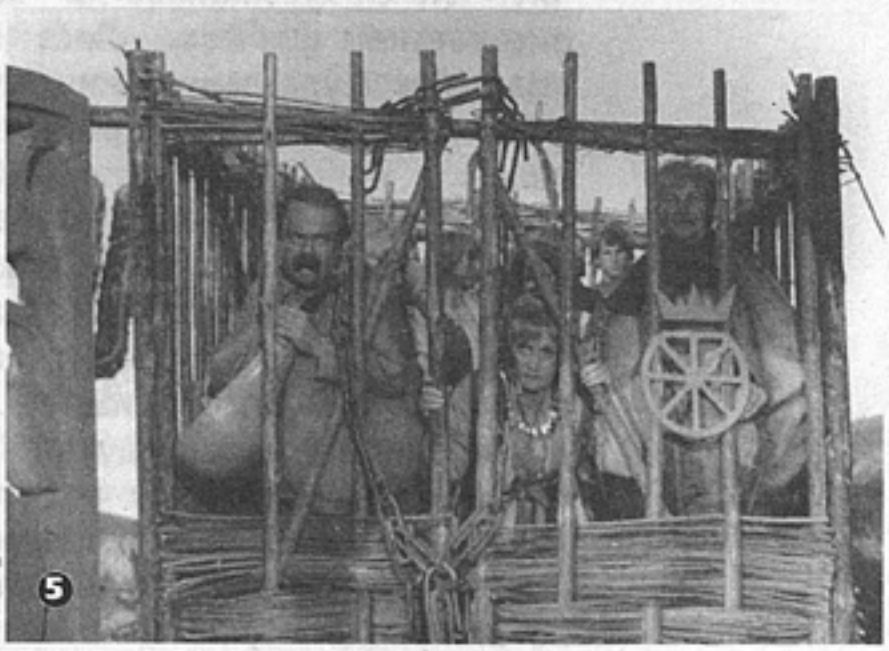
5. «Вавилон XX», режиссер И.Миколайчук

2


3

1

4


5

Франческа Ярбусова

Разговор, которого

Этот текст сложился из двух бесед — с режиссером Юрием Норштейном и его женой, художницей Франческой Ярбусовой, пожалуй, одним из самых значительных художников в анимации, рисовавшей фильмы «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок», а теперь вот — «Шинель».

Мы нередко забываем, что в анимации имеем дело с изображением рукотворным, буквально из штрихов и линий, слоя туши и красок. Видим рисунок, но не воспринимаем его вне ткани фильма, его воздуха. Норштейн, например, считает, что работа художника — одна из тайн рисованного кино и не должна останавливать на себе внимание.

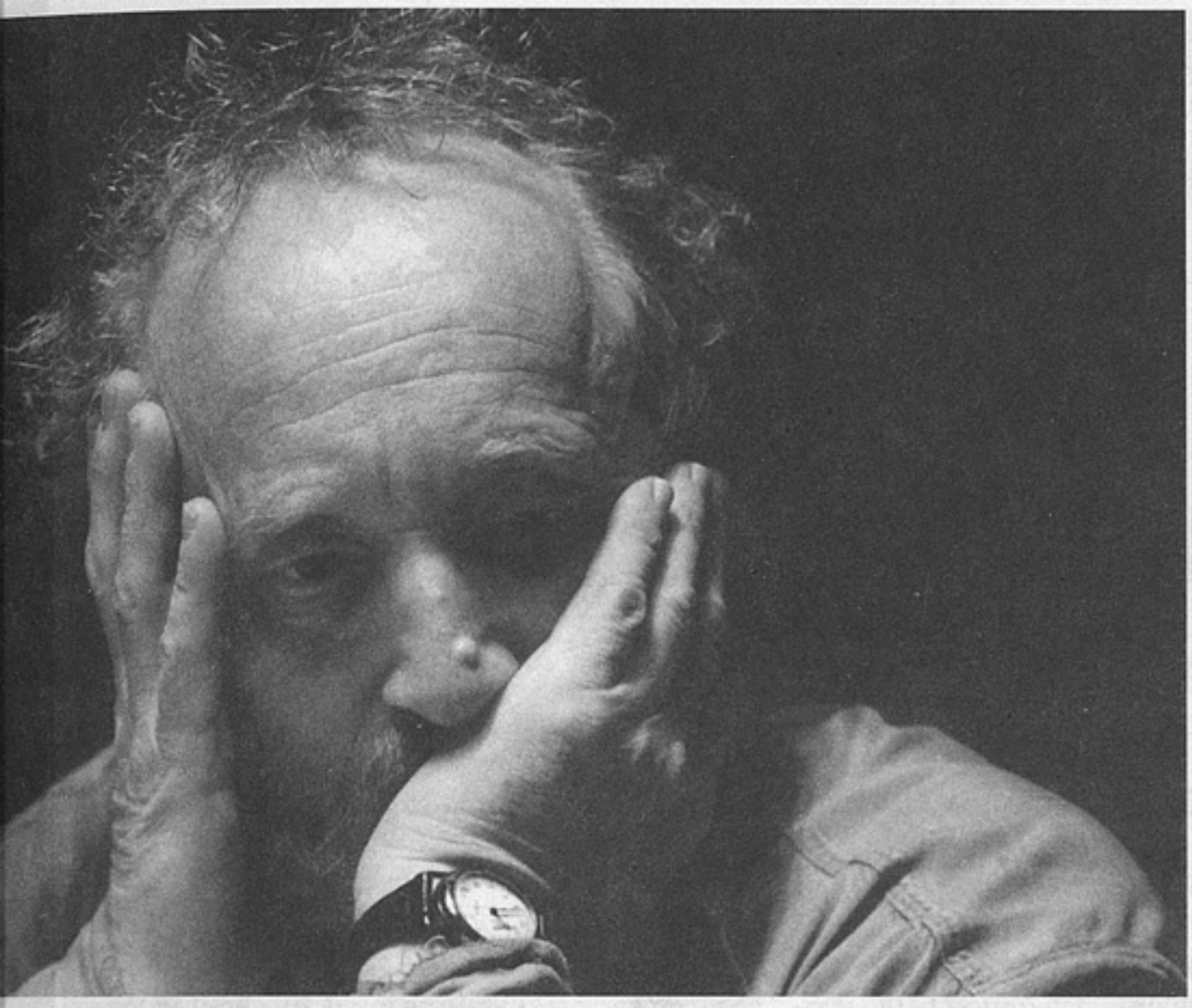


Фото Л.Панкратовой

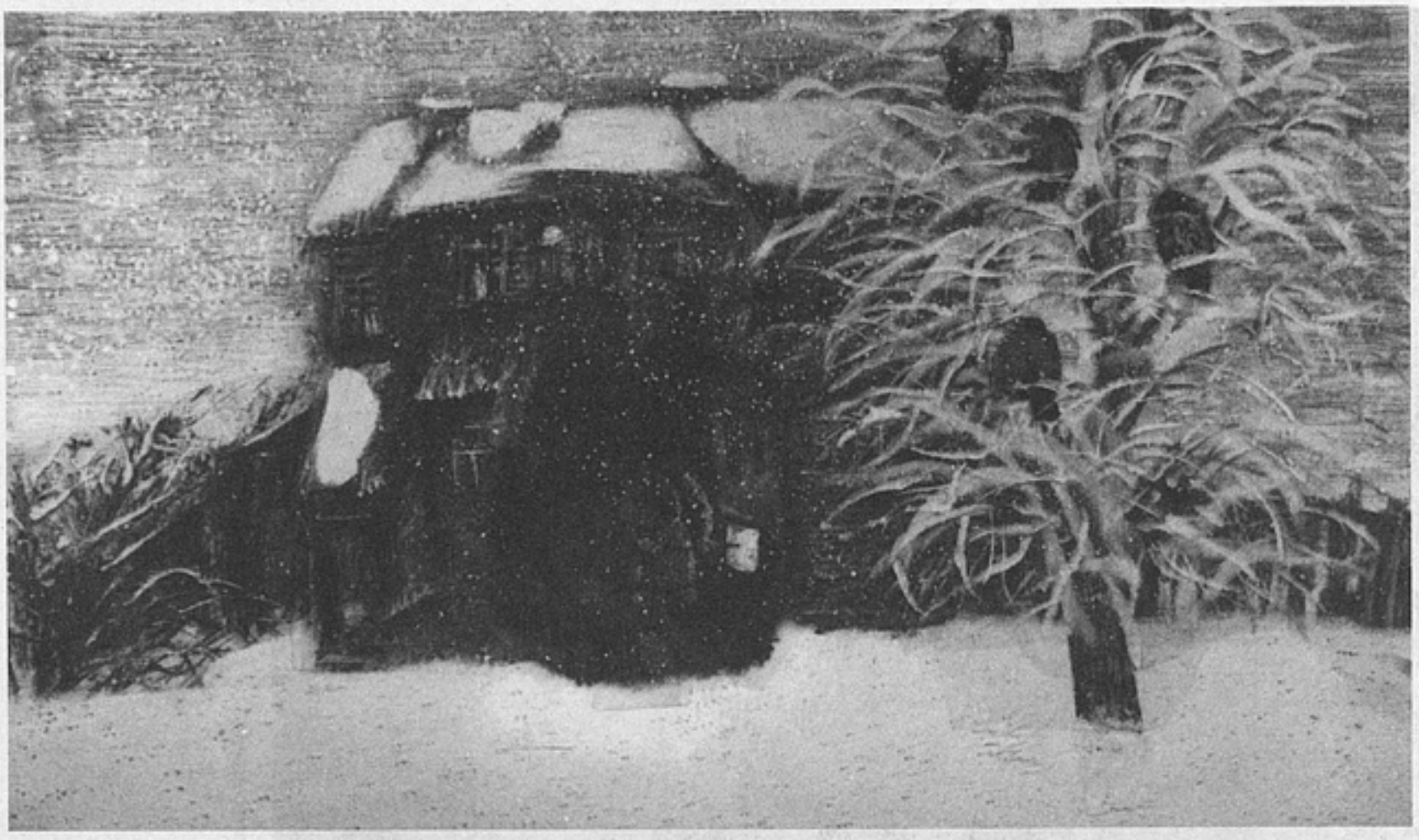
Юрий Норштейн

ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА, ЮРИЙ НОРШТЕЙН

не было...

Да и самые обычные заботы Франчески Ярбусовой не менее загадочны: полить чернильные грядки с полынью, накормить бабочек, протереть окошки в домах — целую улицу, да так осторожно, чтобы нечаянно не смахнуть пыль с их картонных фасадов (потому что и пыль может быть важной для художника), а горсть кофейной гущи обратить в пургу...

Записанные в разное время беседы с Норштейном и Ярбусовой, предполагалось, станут основой статьи об этой художнице... Но все высказывания, следуя какой-то собственной тяге, неожиданно составили нечто похожее на диалог — как бы разговор, которого, может, и не было на самом деле, но он обусловлен общей работой и общей судьбой.



Коллаж Ф.Ярбусовой к фильму «Сказка сказок»

Юрий Норштейн. Однажды я рассматривал японские гравюры. На одной была изображена прекрасная женщина, коленопреклоненная. И около ее лица — петушиный клюв, у самого глаза. Я был в недоумении. Что это такое? А Франческа мне объяснила. Она помнила это по своему детству. Когда ей было года четыре, она любила забираться в курятник, садилась на корточки и сидела так тихо-тихо, пока куры не принимали ее за свою. Они начинали ходить вокруг нее, разглядывать. «Представляешь, — вспоминала Франческа, — петух своим громадным клювом принимался чистить мне реснички. Я сидела зажмурившись, а он перебирал каждый волосок».

Она заставила меня пережить настоящее потрясение, показав, как бабочка появляется из куколки. У нас в доме стоял огромный пук крапивы, который просто весь хрустел, потому что по нему ползали гусеницы и жрали эту крапиву. Потом они расползлись по комнате и стали окукливаться. И в один прекрасный момент Франческа говорит: «Вот из этой куколки сейчас появится бабочка». Я, помню, смотрел, смотрел, и вдруг створки куколки открылись и закрылись. Должен сказать, это было колоссальное впечатление. У меня сердце стукнуло от волнения, как будто не хватило воздуха. Это зрелище космическое. Ведь ты присутствуешь при формообразовании, появлении живой ткани. Лепестки куколки отворились и вновь сомкнулись. И сквозь щели этой раковины стали пробиваться мокрые крылья бабочки. Они были сморщены, как тело ребенка, только появившегося из чрева. Потом вывалилась и сама хозяйка куколки, тоже сморщенная, противная. И вдруг, на моих глазах, эти крылья стали распрямляться.

Франческа могла предугадать каждое ее движение. Она в детстве бабочек выводила. Но, мне кажется, она и сама была бабочкой, и чертополохом была, и иван-чаем... Как героиня Маркеса, вокруг которой порхали бабочки.

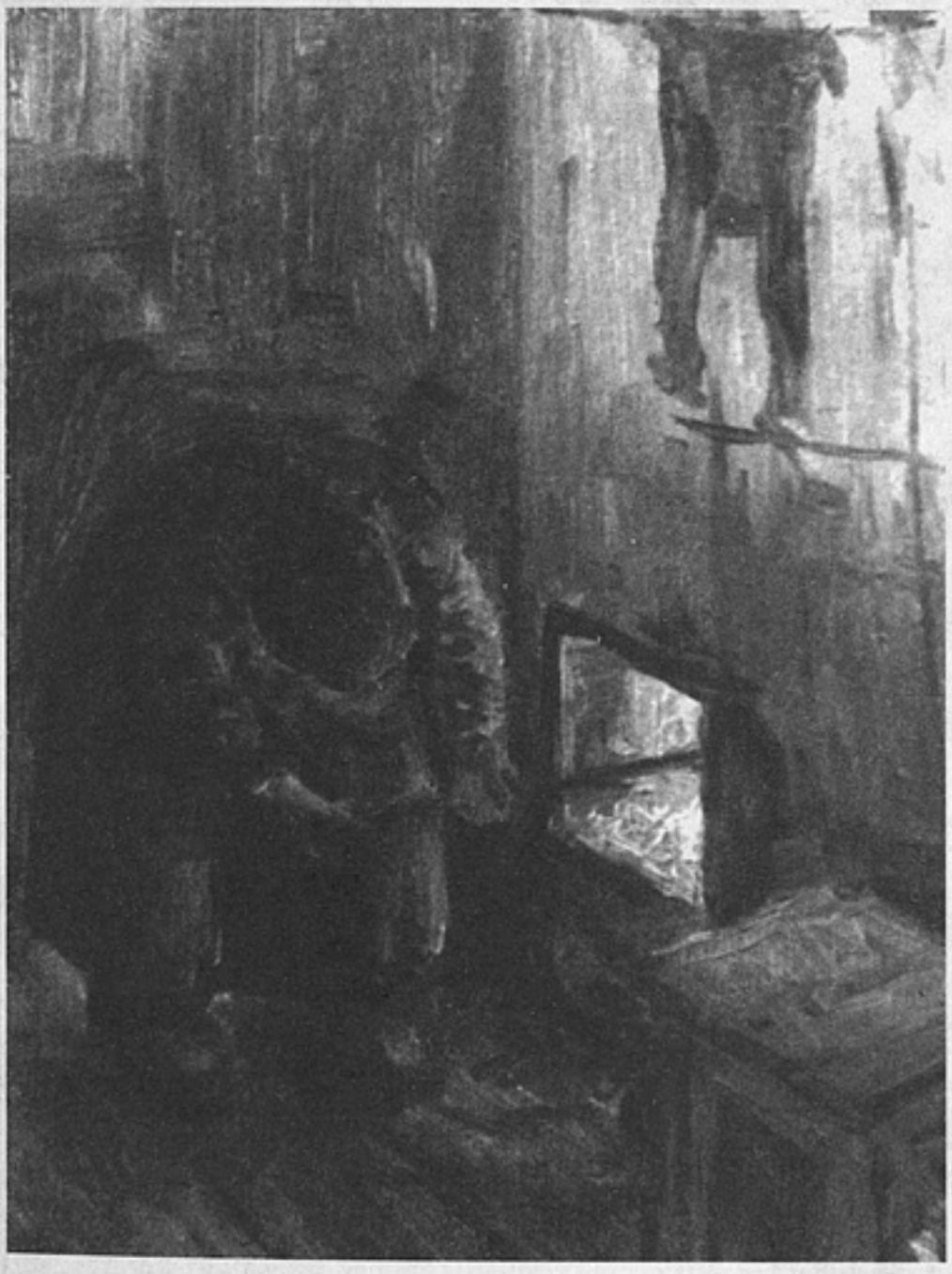
Она хорошо чувствует мир, растущий, цветущий, дышащий... Она действительно его знает, как мог знать, скажем, художник Возрождения. Сегодня таких мало. Мультипликация, как правило, отделывается обозначениями, даже не абстрактными (абстракция таит в себе музыку). Это называется условностью, хотя, насколько я понимаю, и условность — совершенно другое понятие. Всякое искусство условно, поскольку оно пользуется знаками. Писателю

дано слово, музыканту — звук, режиссеру — весь этот зрелищный мир, его вещественность, которую надо превратить в поток действия. А художнику дана форма, свет, контур действия, контур пластических кадров — со всем этим он должен жить и работать, собирать свой мир по законам, которые он сам для себя открывает.

Говоря о Франческе, я всегда цитирую эту строчку: «В такую ночь Медея шла в поля, сбирая травы волшебные...»
Вот здесь в кадре мне нужна ядовитая трава, а здесь, чтобы веяло горькой полынью, а здесь, чтобы была ночь и пахло каким-то темно-синим и чтобы эта ночь растворялась... Другой художник может это идеально со всеми подробностями нарисовать, но все равно не будет запаха. И если бы Франческа не могла, не умела сделать четырьмя мазками темноту, судорогу или лихорадку этой темноты, то как художник она была бы мне совершенно не нужна.

Она бродила в детстве среди каких-то пустырей, видела, как цветы пробиваются сквозь ржавое железо. Она хорошо знает, где какие травы надо искать. Все это осталось в ней, и теперь она черпает из этого источника, вовлекая свое знание, свою память в творчество.

Франческа Ярбусова. Со слов мамы, я начала рисовать, а уже потом ходить. Но была война, 1943 год. Мы с мамой вернулись в Москву. Жили в проезде МХАТа. Было холодно. С одной стороны от моей кроватки мама ставила самодельную плитку, с другой пододвигала стол, давала мне карандаш и пачку испорченных бланков с почтамта. Карандаши и бумага были моими первыми игрушками. Это потом уже, когда мы переехали на Бе-



Детский этюд Ю.Норштейна,
вошедший в фильм «Сказка сказок»

говую, появилась тряпичная кукла с тяжелой глиняной головой.

В детстве я была, может быть, не очень общительным ребенком, и не потому, что не умела скакать через веревочку, играть в «штандер» или «ножички». Я любила убегать в «чисто поле» — так я называла пустырь, который тянулся от наших домов (писательского городка) до самого Серебряного бора. Это была таинственная страна с грудами строительного мусора, разбитыми самолетами и машинами, чертополохом, лебедой и мелкой речкой. Возвращалась домой с трофеями. Из карманов вываливались приборы из разбитой машины, кусочки отделочной плитки, коробочки с жуками и бабочками. Иногда все занавески в доме после моего прихода пестрели насекомыми.

Очень много ярких вещей осталось в памяти с тех пор. Папа работал в лаборатории биофизики зрения, и для его экспериментов я собирала бражников, сумеречных бабочек с огромными глазами. Чтобы вырастить их, нужно было отыскать кладку. И мы бродили по лесу в поисках яйца-жемчужинки, оставленного бабочкой где-нибудь на осиновом листке. И найти это было огромным счастьем.

Помню, ловили насекомых на ультрафиолет. Звучит солидно, а на самом деле это что-то вроде синей лампы с рефлектором. Снизу полотняный мешок. Ловить насекомых таким способом надо было в лесу темной безлунной ночью. Как-то в сумерках, пока была видна дорога, мы с папой отправились в лес. Остановились на поляне. Подвесили ловушку на дерево. Когда стемнело, под кустами лощины засветились в траве светлячки. А в папоротнике начал фосфоресцировать большой пень. Я оторвала кусочки гнилушек от пня, и они светились у меня в руках. Папа подключил батарейки к ловушке, и в синем свете замелькало множество насекомых. Это было похоже на кружение снега. Иногда прилетали крупные ночные бабочки: гарпии, ленточницы, лунки серебристые. Вдруг в темноте, в тишине стали раздаваться шорохи. Это падали сухие веточки. Послышался раскат грома. Налетел ветер. Насекомые исчезли. Мы поспешили собрать вещи и побежали домой. Наши карманные фонарики освещали тропинку на поляне с всклоченной травой. Молнии полосовали небо. Внезапно перед нами высветился огромный дуб. Раздался треск, взрыв, и у

Плакат Ю.Норштейна к выставке «Искусство мультипликации. Ю.Норштейн, Ф.Ярбусова» (Пермь, 1993)
Фото И.Скидан-Босина

меня подкосились ноги. Я упала. Очнулась на руках у папы: под проливным дождем, с рюкзаком за спиной и со мной на руках он бежал по дороге, превратившейся в бурный ручей.

Через день мы ходили на ту поляну. Дуб молнией развалило пополам.

Еще мне поручали выращивать дубовых шелкопрядов. В специальных садках сотни гусениц пожирали дубовые листья, и надо было следить, чтобы листья не завяли.

Если заигрывалась и забывала про своих зверей, огромных зеленых гусениц, то они прогрызали марлевые стенки садков и расползались, приводя в ужас маму и бабушку.

Я очень любила энциклопедию. С трепетом раскрывала огромную книгу, пахнущую клеем, и аккуратно перелистывала тонкие страницы и толстые цветные таблицы с рисунками растений и животных, картами и картинами.

А еще были сказки «Бэмби» и «Маугли». Я представляла себя их героями. Черная пантера так увлекала меня, что я перевоплотилась и вошла в роль. Когда мама посмеялась надо мной по поводу выпавшего молочного зуба: «И какая же это Багира беззубая?» — я не удержалась и укусила ее за палец.

Часто рисовала эти сказки, фантазировала. Дети ведь всегда играют. Реальность и нереальность у них перемешивается...

Но мне и сейчас почему-то кажется, что это все — одно, то есть все чудеса и превращения, которые относят к сказочному, они и в жизни есть, просто люди предпочитают об этом прочесть и ахнуть, а вот когда то же самое происходит в жизни, не всегда это замечают и видят. Помню, мы идем с папой в лес, на клюквенное болото. Огромный зеленый моховой луг с бусинками ягод. Ноги проваливаются в мох, и каждый след становится лужицей, а подпрыгнешь — начинается колыхание всего болота — с кочками, клюквой, маленькими кустиками вокруг. Болото кажется совершенно живым. А увидишь кисть рябины или калины с капельками замерзшими или просто птицу... Вот ты стоишь тихо, а рядом птица села на ветку и разглядывает тебя. И вдруг что-то происходит между нами. Вдруг понимаешь, что этому маленькому существу стало интересно посмотреть тебе в глаза. Разве это не сказка?

«Выхода нет. Надеяться можно только на чудо», — так может сказать даже самый закоренелый скептик. А чудо — это сказка. Она парит над нами с самого детства, существует рядом с нашим прошлым и будущим. Как лекарство от безысходности.

На грани сна и бодрствования вдруг всколыхнется наше подсознание, и приоткроется завеса, и выход найден, и звучит музыка, и расцвел дивный цветок...

Сказка позволяет нам общаться с живым миром на равных. Можно поговорить с яблонькой или разглядеть на листе кувшинки изумительной красоты лягушку-царевну с золотистыми глазами и продолговатыми зрачками...

Вообще многое из того, что я пережила в детстве, совпадает с тем, что было у Юры. Мы с ним из одного времени, и многое шло параллельно. Даже в одной художественной школе учились. Это был дивный особняк, недалеко от Планетария. С высокими окнами, камином, лепниной на потолке. На втором этаже была музыкальная школа, а на первом — художественная. И мы все время рисовали под пиликанье скрипки или фортепьянные этюды. Во дворе росли старые липы.

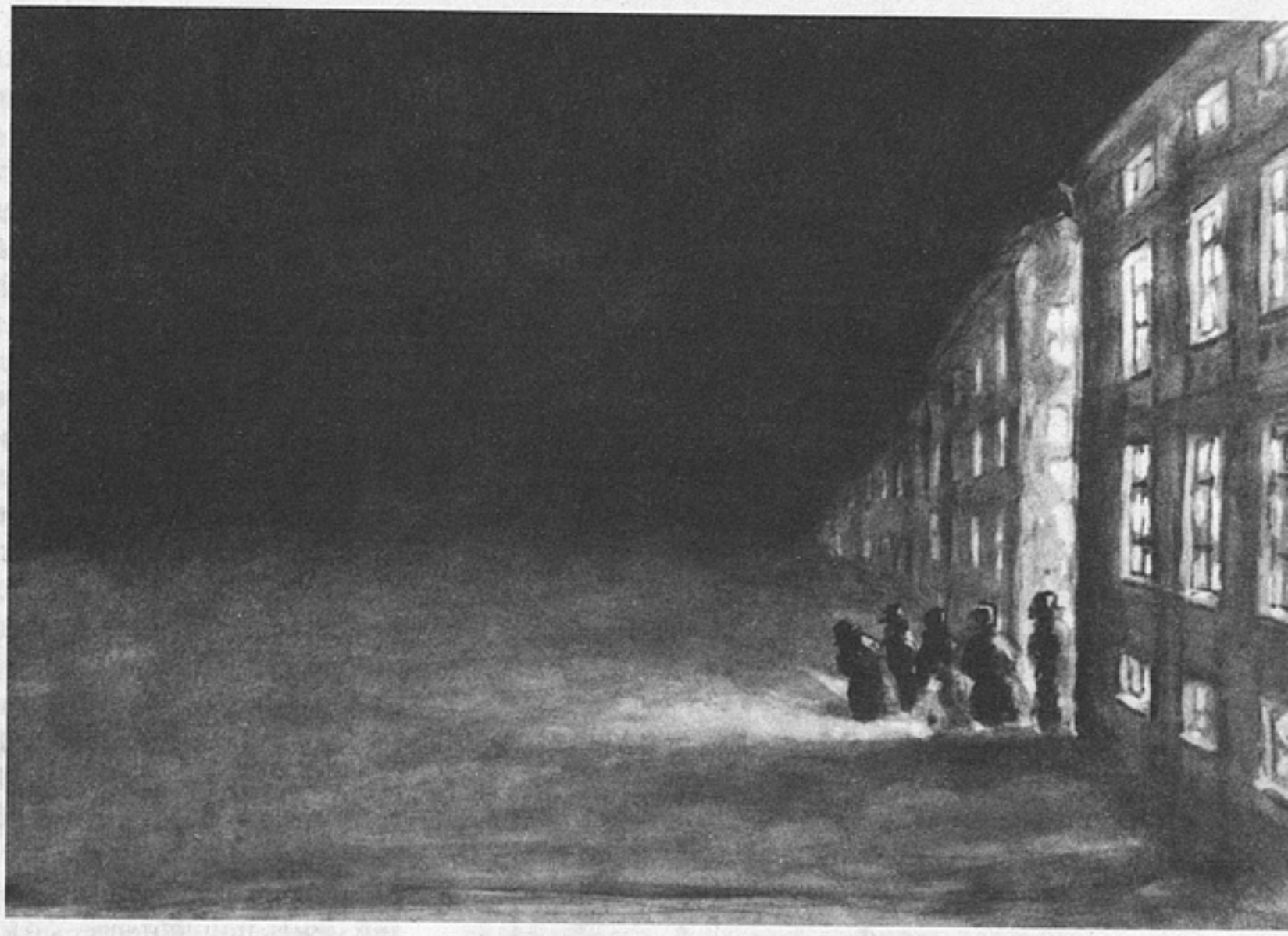
Я поступила туда, когда училась в пятом классе. Юра говорит, что вроде бы помнит меня смутно, что у меня коса была длинная. А мне вспоминается, как однажды директриса — было холодно, и она перевязала себя пуховым платком — вошла к нам в класс и говорит: «Этот Рыжик опять порвал свою работу!»

На перемене мы бегали смотреть, кто порвал работу, и заглядывали в мусорную корзину. Этим темпераментным Рыжиком был Юра. Он учился на два класса старше.

У нас были общие учителя. Там собрался удивительный состав преподавателей. Тогда нельзя было даже говорить об импрессионистах, а они приносили нам книги с репродукциями Ренуара и Гогена, Моне и Ван Гога...

Художественную школу я любила, потому что там не было такого — вот препода-

ватель, а вот ученик, ты должен, ты обязан. Во всем было что-то бескорыстное. Хочешь рисовать — пожалуйста. Правда, у школы не было денег на натурщиков, и мы писали натюрморты, рисовали гипсовые головы. Иногда ездили на этюды в Серебряный бор. Помню, у меня получилась хорошая работа. Писала осенний пейзаж. Очень замерзла. И вдруг пошел первый снег. Снежинки падали на сырую акварель, таяли, и капельки расплывались, оставляя



Эскиз Ф.Ярбусовой к фильму «Шинель». Эпизод «Ночной Невский проспект»

следы... Еще бегали в зоопарк. Если было холодно, рисовали во «львятнике» или в «попугайнике», где стоял жуткий гвалт. В теплую погоду — на прудах. Осенью крупные птицы трубно кричали и били подрезанными крыльями по воде...

Но вообще я очень интересовалась физикой. Занималась в кружках. И в мечтах свою жизнь связывала именно с этой наукой. А тут директор художественной школы Наталья Викторовна, пожилая дама в кружевных перчатках, в шляпе с вуалью, подошла ко мне и говорит: «Собери свои работы, поедем во ВГИК». В институте решили, что я ее внучка. Наталья Викторовна поцеловала меня и говорит декану: «Она хорошая девочка». Я сквозь землю готова была провалиться от смущения. Работы мои посмотрели, к конкурсу допустили. Не знаю, авантюризм ли это, или мне не хотелось подвести учительницу, но я пошла сдавать экзамены, и меня приняли. Профессия началась со случайности. Но подспудно меня до сих пор мучает мысль, что я неправильный художник.

Прием был на курс «художников кино». Это уже после первого года произошло разделение на мультипликационное и игровое. Я хотела выбрать игровое, но меня стали уговаривать, объяснять, что придется иметь дело с рабочими, с молотками, ездить в какие-то дальние командировки. И я оказалась в числе художников мультипликации. Тем более что обучение было почти то же. Наш курс вел Иван Петрович Ива-

Рисунок Ю.Норштейна к фильму «Шинель»

нов-Вано, а так как он был очень занят и приходил нечасто, то можно было рисовать то, что хочется.

Нас посылали на практику. Мы ездили по маленьким подмосковным городкам. А один раз оправились на «Азовсталь». Это было совершенно не мое. Эти машины, печи, завод огромный. Мы писали портреты сталеваров, а бедные сталевары удивлялись: «Зачем вы это делаете? Лучше нарисуйте букет цветов и подарите нам».

После института меня распределили на «Союзмультфильм». И первый фильм я делала с В.Дегтяревым, прекрасным режиссером. Но для меня это был ужасный провал. Я совершенно не умела делать то, что называется классической мультипликацией. Это был «Паровозик из Ромашково». Потом стала работать с В.Данилевичем, уже на кукольной студии. И там тоже пыталась что-то сделать. Но, в общем, ничего не получалось. Да еще у нас с Юрой дети родились, и было трудно. Двое маленьких детей, жить почти негде...

Юра долгое время работал художником-мультипликатором. А потом случилось так, что итальянцы сделали заказ «Союзмультфильму» на картину для серии сказок народов мира. Это и был фильм «Лиса и Заяц». Первый, где мы оказались с Юрой в одной группе. До этого, правда, я помогала ему на «Сече при Керженце». Он был сорежиссером Иванова-Вано, а меня, не помню уже как, оформили официально. Я тогда сидела с детьми на даче и рисовала. А потом дали вот эту сказку делать. Фильм «Лиса и Заяц» должен был использовать мотивы народного искусства. Нам повез-

«Шинель»

ло. Мы попали в запасник Исторического музея, в подвал, набитый прялками, расписными санками, деревянными кружками, наличниками, изразцами. Это было сказочно красиво и очень помогло в работе. Тут уж и мне захотелось как-то развернуться. Я ведь до этого все время чувствовала себя зажатой, думала, что вообще не туда попала...

Ю.Норштейн. Франческа для меня загадка. Чем больше я ее узнаю, тем меньше знаю. И для долгой совместной жизни это, конечно, хорошо. Остается возможность чего-то неожиданного... Но так как мы связаны еще и общей работой, то взаимоотношения становятся значительно сложнее.

Со стороны может показаться, что у нас сложился счастливый симбиоз. Мы вместе больше, чем определено рабочим календарем. Можем обсудить то, что делаем, и прийти к каким-то результатам в наших весьма «красноречивых» спорах, вообще смотреть на жизнь и искусство как бы единым взглядом. Но на самом деле это далеко не так. Бывает, что мы страшно мешаем друг другу, семейная зависимость прямиком «бьет» в творчество, и временами болезненно. Во Франческу вдруг вселяется дух противоречия, и она абсолютно категорически не желает соглашаться с моим мнением, моим ви́дением. Иногда просто не понимает, часто не понимает...

Она не способа к сильным, мгновенным вспышкам энергии. Во мне это развито в большей степени. Она не поспевает за моей реактивностью, моей требовательностью, а мне кажется, что она ленится или не может довести себя до необходимого состояния. А когда, казалось бы, достигает необходимой творческой температуры, в этот момент снимает с себя напряжение, и надо все начинать заново. Получается, что она тратит огромное количество энергии, но никак не может подойти к пику, к такой степени концентрации, когда, собственно, и случаются какие-то творческие откровения. Но в эти минуты откровения, свободы она даже не всегда понимает сделанное.

И хорошо, что не понимает. Все, что объяснимо, — лежит за гранью таинства творчества. Как только художник введет это в аналитическую систему, он начнет повторяться. А он не должен уметь повторить то, что нарисовал.

Я Франческе говорю: вот осенний лес, сырость, мелкий дождь должен идти, поэтому рисунок ветки должен соответствовать сбегающей по ней капле. А здесь сухо, и должен быть аромат нагретого за день леса соснового. А дальше — вновь влажно и грязно, и должна расти ольха. Другая листва не будет отвечать нужному состоянию. Всегда близ какого-нибудь болота или в сырых низинах встречаются эти грязные кусты ольхи.

Если ощущения Франчески согласуются с моими, происходят вещи магические. Помню, на «Сказке сказок» говорю: вот, лес уже готов, но нужна еще одна деталь — кустик, облитый дождем, с листьев сбегают капли. Под кустик Волчок будет подсовывать ребеночка.

Франческа сделала это за считанные минуты.

И когда я вижу то, что грезилось мне самому, изображенным и, пытаясь давить на ее совесть, спрашиваю: «Почему же ты раньше этого не делала?», она лишь загадочно улыбается: «Не получалось. Не могла...»

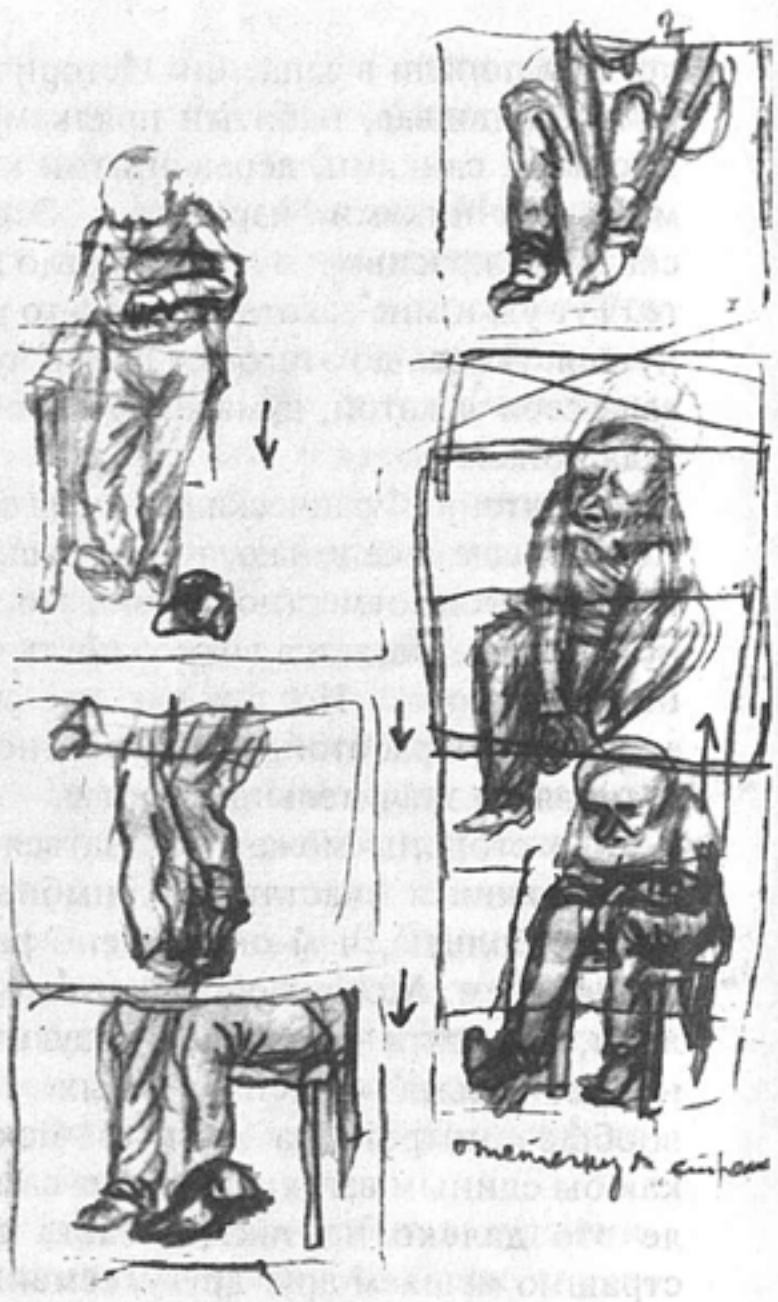
Ф. Ярбусова. Юра — человек эмоциональный, вспыльчивый и в то же время жесткий. Эти его качества не дают мне расплавиться в своих воспоминаниях и житейских хлопотах. Он, как нитку из ткани, с трудом вытягивает из меня нужные ему элементы образов и декораций. Главное для него — прийти к точному решению персонажа или состояния кадра, того, что он как режиссер решил сделать.

Например, «Ежик в тумане» возник, когда Юра уже задумывал «Сказку сказок». Он решил, между делом, снять маленькую сказочку. А получилась такая суровая работа! Многие вещи неизвестно было, как делать. Сплошной эксперимент. Снимали настоящую воду, и через проектор помещали ее в мои рисованные листья. А воду обрабатывали штрихом, чтобы добиться единой фактуры.

Ю.Норштейн. Я не помню фильма, где было бы легко. В основном, вся работа строилась на колоссальном внутреннем напряжении и колоссальном давлении.

Я не веду себя как режиссер, который один знает, какое действие будет дальше.

Я всегда рассказываю, каким фильм видится мне в этот момент. Художник ориентируется в пространстве — и в тональном, и в графическом... Франческе я объясняю: «Вот здесь изображение должно рвануться, как будто медведь провел когтями по стволу дерева, — чем выше, тем сильнее. А здесь — перейти на идеальную, какую-то атласную, мягчайшую гармонию. Этот кадр должен рисоваться, будто его простегали нитью, а этот из глубины на меня прорастать...» Я хорошо чувствую изображение, внутренние контрасты, напряженность, сумрак его, развитие, точку, через которую внимание зрителей проходит в кинокадр... И все это я показываю художнику в раскадровке. Я как бы даже и не всегда способен объясниться иначе, должен что-то на бумаге начеркать. Сделать быстрый набросок, и иногда он бывает достаточно выразителен. Но никогда в жизни я не смогу сделать эскиз — такой, который может сделать Франческа в лучшие мгновения творческого беспамятства. В этот момент ее откровения меня просто поражают. Буквально полчаса назад я видел ее, казалось бы, неспособной мыслить — и вдруг передо мной художник самого высокого накала. Хоть табличку вешай. «Высокое напряжение. Опасно для жизни». Для



меня это всегда странно, это наитие волшебное.

Я не знаю, что было бы, если б она, скажем, свободно делала эскизы или занималась живописью, писала какие-то свои собственные вещи. Я ее такой не видел...

Ф. Ярбусова. Мне трудно передать словом то, что я рисую. Юре видится — здесь должен быть туман или пурга какая-то. И я пытаюсь сделать так, чтобы как можно точнее совпало мое представление с Юриным. Думаем вместе, из чего это все слепить... Ведь изображение в фильме — это не просто рисунок. Оно собирается из многих вещей...

Раскадровка Ю.Норштейна к фильму «Шинель»

Старый дом из «Сказки сказок», опустевший, продуваемый ветром, под снегом и дождем, все еще хранит следы обитания. Маленький Волчок как домовой в заброшенном доме...

Образ старого дома, казалось, вот-вот проявится. Фотографии Юриного дома в Марьиной роще, фотографии старых сараев рядом с домом, фотографии двери сарая с инициалами, выбитыми гвоздиками: «Г.Н. Ю.Н.». Над буквой Ю — рога из упрямых гвоздей. Это Юра оставил свой детский автограф.

Я понимаю, как Юре все это дорого. Мне надо нарисовать этот дом, а я не могу. Не могу, пока другой дом, похожий на этот, не всплывает в моей памяти. Дом, в котором я часто бывала в детстве, где я любила проснуться утром и, не открывая глаз, почувствовать в остывшем за ночь воздухе горьковатый запах дыма от только что затопленной печки. Приходит бабушка и приносит кружку с козьим молоком. Я сажусь на кровати, заворачиваюсь в пестрое одеяло и пью, не отрываясь, сладкое парное молоко. От моего дыхания в пене образуются две дырочки, и пена щекочет верхнюю губу. А я, маленький послевоенный ребенок, все пью, пью...

Я рисовала свой дом и совмещала его с домом Юриного детства. Рисовала отдельно детали окон, крышу, крыльцо со сломанной ступенькой, печные трубы, трубы водосточные, увитые прошлогодним вьюнком. «Золотые шары» под окнами, отражение неба в лестничном окошке.

Или, например, сцена, где Волчок бежит по лесу с ребенком. Это состояние, какое бывает поздней холодной осенью, составлялось из штрихов, клочков травы, кустиков с оставшимися редкими листьями. Все это складывалось в большую груду, и получалась декорация. Сцена делалась в офортной технике. По целлулоиду втиралась краска, и приходилось километры целлулоида процарапывать. У меня потом пальцы дрожали.

А вот «Цапля и Журавль» для меня был самым легким фильмом. Может быть, я просто хорошо себя чувствовала. Рисовала его на даче, на раскладушке (это мой любимый «стол» для работы). А может, потому, что я вообще легче рисую то, что связано с природой. И персонажей там было мало, всего два...

Вспоминалась усадьба в Кусково. Послевоенная, еще не восстановленная. Пруды, запущенный парк, лохматые липы, поврежденные осколками снарядов. Скульптуры в деревянных чехлах. Заросшие дорожки. Разбитые стекла оранжереи. Грот, в глубине которого настоящая карета — затянутая паутиной и пылью, точно тканью спеленутая. Все это послужило для меня камертоном к фильму.

Не знаю. Наверное, работа художника — это просто труд, как и любой другой... Вот как возделывают поле: пашут, сеют и каждая борозда — это лишь ступенька, залог будущего зерна.

Допустим, готовится панорама. Петербургская улица, фонари у парадных подъездов, дома, мимо которых побегут потом чиновники.

Сначала это рисовалось на бумаге. Оператор снял на пленку. А потом я руками протирала в домах окошки, чтобы они были прозрачные, чтобы казалось, будто оттуда свет идет. А затененные места покрывала тушью и поверх брызгала водой — капли с пальцев стряхивала. И это создавало такое мерцание, нервную фактуру...

Ю.Норштейн. Франческа может предлагать, добавлять что-то свое... Это обязательно... Но все равно фильм должен строиться на моих личностных ощущениях. Иначе я не смогу снимать кино, оно станет бутафорским.

Я должен проследить все. Буквально каждый сантиметр изображения. Я должен видеть эту фактуру, знать, что она согласуется с моим внутренним ви́дением... Если это не так, я заставляю переделывать.

К примеру, Франческа рисовала эскиз к «Шинели», где Акакий Акакиевич поднимается по черной лестнице и должен быть такой кадр мгновенный — когда вдруг из дверей вывалится, едва держась на ногах, «Ноздрев» петербургского «разлива». А следом на темную площадку порхнет голая пухлая деваха, и закроет ладошкой рот своему возлюбленному, и впихнет его обратно. И это белое должно мелькнуть перед Акакием Акакиевичем и, как туман, рассеяться... Франческа все хорошо сделала. Но меня меньше всего интересует «хороший рисунок». Мне нужно, чтобы соотношения тепла, света в кинокадре совпадали с моим ощущением. Тогда это будет тот самый эскиз. Пусть это грязно, неряшливо, левой рукой нарисовано...

Высшее мастерство — это не умение нарисовать. Высшее мастерство — найти эти соотношения внутри изображения, чтобы дать сверхчувственную сторону кинокадра. А это относится не к области хорошего рисования...

В самом несовершенстве заключено нечто, что уходит за грань совершенного. Это как тончайшее лезвие бритвы: острие не имеет замера. И в такой момент случается то, что называют одержимостью, озарением. Нарисовать правильно гораздо легче, чем нарисовать несовершенно. К тому же внутренне, интуитивно я всегда чувствую, что совершенной вещи быть не может, поскольку сам мир таков. Он строится на несовершенстве, неравновесности своей.

На самом этом разрыве, разводке, между крайностями возникает какое-то напряженное поле, которое не относится уже к изображению, уходит за пределы его, становится энергией, воздухом, пространством.

Такое ощущение возникает, когда смотришь живопись. Ты видишь платье с тончайшими кружевами, но подходишь ближе и вдруг понимаешь, что кружева эти — бешеная игра кисти, на кончике которой тончайший слой краски. И кисть буквально проплясала тончайшее кружево. Происходит нечто совершенно иллюзорное. Хотя и иллюзорность здесь не то слово. Все находится на градусе исчезновения реальности и возвращения к ней.

Но это возможно и в кинематографе. Если бы не его ужасная болезнь материальности, которую нужно преодолеть, прорваться, чтобы выйти к какому-то чистейшему свету, чистейшему тону, когда из всех этих пятен, линий, из какого-то излу-

чения, направленного в ту или иную сторону, из уплотнения частичек начнет в конце концов собираться что-то, что так сильно на тебя действует и неизобразимо по самой сути своей. А ведь в мультипликации каждый момент буквально слеплен пальцами.

Может быть, я и не прав. Но я хочу подвести свои нервные провода к сознанию Франчески, чтобы оно «загорелось на ходу». Конечно, с моей стороны это сильная атака, давление на ее психику, на индивидуальность. Иногда Франческе начинает казаться, что это прекращает существование ее творческого «эго». Но чем полнее будет ее отказ от себя в угоду фильму, тем более оно проявится. По-моему, либо художник не начинает работу, не находя в ней своего места, либо бросается в это варево и доверяет режиссеру.

У Мандельштама есть такие строчки:

Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка.

Это очень точно сказано.

Ф. Ярбусова. «Шинель»? После сказок? Не мое. А набралась наглости и сказала Юре: «Да». Правда, это было уже давно.

Работа не шла. Юра объяснял мне, что надо, изрисовал тонны бумаги. Он, как вулкан, извергал варианты сцен, ситуаций, персонажей... А я загипнотизирована всем этим — в столбняке. Мне надо было выйти из этого состояния.

Сначала нарисовала несколько маленьких голов Акакия Акакиевича, тщательно, как миниатюры. Потом одну голову, наиболее приемлемую с точки зрения Юры, сфотографировали. Фотографию увеличили до размера, удобного для съемки. По ней я снова сделала портрет Акакия Акакиевича. Потом на отдельных кусочках тонкого целлулоида, списывая мягко одно с другим, сделала отдельные части лица. Эти части были разбиты на еще более мелкие. Отдельно блики, морщинки, веки. Некоторые не больше мушиного глаза. Все это собиралось на единой плашке из толстого целлулоида. Таких голов несколько. Помимо разных ракурсов, Акакий Акакиевич должен изменяться в течение своей жизни в фильме. Очень трудно это объяснить. Это надо видеть. И еще надо видеть, как Юра все это снимает, как под камерой пинцетом передвигает, перекладывает эти отдельные полупрозрачные лепестки...

Ю.Норштейн. Как ни странно, но подлинная свобода художника в мультипликации тогда обретается, когда он идеально понимает свое соотношение с целым, с тем, что будет потом, в итоге.

Ведь если фильм будет составляться из каких-то завершенных вещей, они друг с другом не соприкоснутся. Целое вырастает из вещей, которые хорошо друг с другом сопрягаются. А это уплотнение энергии, психической, духовной, я ощущаю просто физически. Тогда где-то между художником и режиссером возникает силовое поле.

Я лишь должен создать условия, при которых это становится возможным. Когда ты вдруг начинаешь делать то, что не можешь осознать умом, и кажется, что все совершается помимо тебя, по какой-то другой воле... И ты даже не замечаешь, в какой момент пройден этот рубеж, за которым открывается другое дыхание, и все происходит с легкостью, для тебя самого непостижимой.

Записала О.Алдошина

Франческа Ярбусова. Рисунок Ю.Норштейна. 1968

ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА

Детские часы

Вдали слышен крик: «Старьём, берьём, покупа-а-а-ем!» Крик приближается. Татарин-старьевщик на своей лохматой кобылке въезжает во двор. Лошадка тащит повозку с двумя сундуками и косит на нас сизым глазом из-под спутанной челки. «Старьём, берьём, покупа-а-а-ем!». Распахиваются сундуки. Один с тряпьем, другой с чудесами: глиняные птицы с картонными расписными крыльями на пружинках, китайские фонарики из разноцветной папиросной бумаги, «тещины языки», «уди-уди», мячи на резинках, обернутые в золотце, свистульки...

Кто-то бежит к матери клянчить деньги. Кто-то достает из кармана честно найденные в пыли у трамвайной остановки монеты.

«Старьём, берьём, покупа-а-а-ем!».

Не нужны мне птицы и фонарики, а нужны ма-

ленькие круглые часы на красном клеенчатом ремешке. Я разжимаю кулак с медными монетами. Старьевщик отбирает почти все мое состояние, щелкает шариками кошелька, и — часы мои.

Я осторожно кручу маленькое ребристое колесико. Мои ручные часы — игрушка без механизма, могут показывать любое время. Надо только перевести стрелки. И я перевожу их то вперед, то назад.

Под окнами нашего дома — бензоколонка. Все вокруг пропахло бензином. Не растут ни трава, ни цветы. Земля жирная от мазута. Зато пыль обладает целебными свойствами. Тонкой струйкой течет она на разбитую коленку.

А сегодня дура-баба тупым кухонным ножом решила зарезать курицу. Белая птица с окровавленной шеей вырвалась из ее рук и, теряя перья, металась по двору, пока не забилась в поленницу. Ребята обсуждают это событие, жуют вар, сплевывая грязную слюну.

Мы сидим на изъеденных короедом, нагретых солнцем бревнах. Совсем рядом проходит одноколейка. Маневрирует «кукушка». Стучат колеса. Грузовой вагон доверху наполнен синими кудрями металлической стружки. А дальше до горизонта тянется пустырь. Пирамиды битого кирпича, плитки и другого строительного мусора. Крестоносный самолет, как череп гигантского зверя, пророс лебедой и полынью. Куст ядовитой белены с нежными кремовыми цветами в фиолетовых прожилках закрывает потайную тропу. Здесь, в лопухах и крапиве, всегда можно было скрыться от любой погони, от отцовского ремня.

А вчера ночью во дворе стреляли. Милиция оцепила соседний корпус. Бандиты отстреливались и ранили милиционера.

Утром мы по очереди прокрадывались в этот дом, в страшный подъезд. Внутри темно. Пахло кошками и капустой. Полукруглое окно на лестничной площадке тускло освещало грязную стену с дырами от пуль. Каждый из нас пальцем проверял глубину дыр и спешил прочь из подъезда.

Теперь, сидя за дровяными сараями на наших бревнах, мы спорим, достали бы пули до сердца или не достали бы? И каждый показывает свой палец с отмеренной глубиной.

Солнце клонится к вечеру. Я залезаю на крышу сарая и вижу на горизонте тонкую полоску леса. Одинокий серебристый тополь на пустыре раскинул ветви навстречу порывам ветра. В безоблачном небе крестик самолета приближается к солнцу. Я щурюсь от света, закрываюсь ладонью, и солнце превращает мои пальцы в рубины.

Пробуждение

В лучах заходящего солнца среди зарослей дикого овса трепетали маки, бродили пестрые удоды, скользили по камням ящерицы. Оливовая роща террасами спускалась в долину, уже поглощенную сумерками. В седой листве невысоких деревьев голубыми перьями сверкали крикливые сойки. На светлом косогоре с запекшимися потеками красной земли, в расщелинах камней пятнистые козы выискивали пучки еще зеленой травы. Над далекой вершиной горной пустыни колыбелью повис слабый месяц. Внизу в долине слышны голоса пастухов, блеянье овец.

У обочины дороги, чуть повыше, сидит человек. На его пыльный плащ и длинные волосы, схваченные обручем, падает тень от ближней оливы. Это делает фигуру совсем незаметной.

«Анастасия», — тихо позвал голос. Настя вздрогнула. Сердце затрепетало, как рыбка, выброшенная случайной волной на песок. В глазах потемнело. «Анастасия» — звучало в ушах.

«Господи!» — Настя спустила с кровати ноги, обула их в тапочки. Сон и реальность путались в голове. Натыкаясь на стол и стулья, Настя вышла на кухню, взяла стакан и сунулась к умывальнику налить воды. Кран фыркнул, свистнул и неожиданно для Насти разразился пулеметной очередью. Его трясло. Он готов был сорваться. Настя от испуга забыла, в какую сторону надо закрывать, и крутила вентиль то в одну, то в другую сторону. Расстреляв, очевидно, все свои патроны, кран в злости плевался желтой водой. Потом послышалось бульканье и прощальный гудок парохода откуда-то сверху.

«Ни свет ни заря всех перебудишь», — шаркая старыми туфлями, по коридору шла бабка Зина в ночной рубашке. Она выцветшими глазами посмотрела на Настю,

на умывальник и махнула рукой: «Раньше кран как чистили? Зубным порошком. Сверкал! Теперь не знают, чья очередь. Совсем народ обленился». Покачала головой и скрылась в туалете.

Настя вылила в стакан остаток воды из своего чайника, накапала валерьянки, выпила и пошла в свою комнату.

За окном медленно падал снег. Первый снег. У самого окна снежинки замедляли движение, даже начинали подниматься вверх. Похоже, разглядывали теплый, чуждый мир с другой стороны стекла. Но порывы ветра уносили их в сторону, и новые снежинки разглядывали столетник, герань, аптечные склянки на подоконнике и кошку на стуле, которая спала, уткнувшись своим полосатым «лицом» в вязаную тряпичную подушку.

Аника

Жила в одной далекой деревне вдова Анна Семеновна. В возрасте уже была, а ее все звали Аникой. Она не обижалась. Женщина была хорошая, только странная. Жила одна, а все время с кем-то разговаривала. Люди спрашивали ее, мол, с кем разговариваешь? А она отвечала, что Канашка ее замучил, никак не отвяжется. Голова у нее больная была. А так ничего еще, работать могла.

Придет Аника домой и начнет: «По лесу шла, а на дереве кто-то жалобно так плачет. Душу холонуло. Голову задрала, а он мне лапу под ноги и подставил. Пакостник! Руку ссаднила о пень. Когда падала, поняла, что Канашка. Я его тоже лягнула. Костлявый... Ой, моя больная головушка... Скорее бы Маша-племянница приехала. С девчонками. Слышь, Канашка! Молодежь приедет. Цари мои германские. Маша-то за германцем замужем. Приедут, погуляют, молочка попьют. Земляника скоро пойдет. Здесь простор. А девчонки у Маши балованные, барчата. Платьица чистенькие. Слезами вся изошла. Соскучилась. В прошлом году тоже ждала — не приехали. Ой, головушка моя, чай поставлю. Размечталась. Кому я, старая, нужна? Ты вот только по мою душу... Привязался, Канашка. Я тебя кочергой как-нибудь зашибу. Ты у меня поплачешь! Будешь помнить Анику! Хулиганить не надоело?! Лучше бы с сеном помог... С сеном ладно, вот с дровами... К председателю идти — опять в ножки кланяться... Племянница приедет, может, замолвит за меня слово... Тебе все безобразить! Козу напугал. С трудом подоила. Прячься, прячься, я тебя, хвостатый, все равно вижу. Тьфу, поганый какой!»

В окошко постучали: «Аника, опять воюешь?»

«Воюю. Надоел, проклятый!»

«Слышь, Аника, подсоби завтра с утра на огороде. Я тебе конфеток к чаю. На», — рука просовывается с горстью карамелек.

«Приду. Не беспокойся, соседка».

Аника не закрывает окна.

«Девки с песней пошли на гулянку. Поют хорошо. Мое дитятко тоже сейчас бы ходило, песни бы пело. Кто знал, что петух налетит, клювом ангелочка моего стукнет? Что за болезнь такая, столбняк? Откуда взялась? Не довезли до врача... Завтра днем на могилку схожу. Цветочков-незабудочек нарву. В баночку поставлю.

Чайник закипел, чаю сейчас пить будем. Что за печкой скребешься? Нечистая ты сила, хоть бы мышей ловить научился! Все польза от тебя была бы какая. А так всю душу мне измотал! Что-то цари мои германские не едут? Вот и конфеты есть. Да их не удивишь конфетами. Я ватрушек с творогом напеку. Козочку подою — молочко свеженькое...»

В окно заглядывает ряженая голова. Усы из соломы. Язык высунут — дразнит. Шапка на голове, а из шапки рога-палки торчат.

«Аника! Аника! На кого твой Канашка похож? На козу? На цыгана? На деда Антипа?»

«А вот на тебя и похож! Сейчас я тебя веником с окна повымету».

Аника идет к двери за веником. Голова исчезает. Вместо нее появляются три детские рожицы в бумажных коронах.

«А мы цари германские!»

«Цари германские? Ну, тогда вот вам по конфетке, и марш домой. Ночь на дворе».

Аника ставит на стол две кружки. Заваривает чай. Режет хлеб. Наливает чай в обе кружки. Оглядывается на окно. Осторожно с одной кружкой подходит к кровати. Поднимает подзоры, заглядывает и ставит под кровать кружку с чаем.

«Глаза как уголья. Не подожги избу. А то куда нам с тобой деваться? Не вылезешь! Образов боишься!» Аника крестится, садится за стол, конфету кладет за щеку. Прихлебывает чай.

«Горячий!.. Цари мои германские не приехали... Может, завтра приедет племянница с девчонками. Девчонки балованные. Барчата! Суета все, суета... платьица чистенькие. Маша-племянница занята».

Так и жила бы Аника день за днем. Мир не без добрых людей. Помогали ей. Но случилось стихийное бедствие, редкое в наших краях. На горизонте туча темная стала подниматься. Народ сразу за грабли, за вилы — сено спасать. А туча страшная. Полнеба. Сначала тишина наступила такая — уши заложило. Потом увидели: в дали пыль клубится, деревья гнутся. Побежали по домам. Но страшнее всего было то, что от тучи к земле потянулся черный столб. Попрятались люди. Кто молится, кто в окошко смотрит — беды ждет. Налетел ураган. Черный столб напустился на ветхую Аникину избу, поднял к небу и унес. Ничего не осталось. Только видели некоторые люди, будто выпало что-то из тучи. Потом уж ходили смотреть — ничего не нашли. Пошутил тогда кто-то с грустью: «Наверно, Канашка Аникин выпал». Погоревали об Анике да свои дыры стали латать. Из районного центра приезжали. Устанавливали масштабы бедствия. Обещали помочь, да видно не одну деревню захватил этот смерч.

С той поры стала деревня хиреть, а бабы — темный народ — Канашку Аникиного вспомнили. Грамотные люди — те не верили. Но случаи были.

Вот, например, явился к председателю какой-то человек с бумагами. Сказал — так и так, борьба с грызунами. Подпишите, мол, протокольчик. Всю солому на полях сжечь. И полыхнули стога, отдавая низкому осеннему небу тепло летних солнечных дней. А по весне кормов не хватило. Коров на ремнях подвешивали. Ревела голодная скотина — хоть уши ватой затыкай. При таком положении солома как бы пригодилась. А кто был тот человек с бумагами? Не иначе — Канашка.

Еще в деревне пожар был. Несколько домов сгорело. Хорошо, ветра не было. К пожарному пруду по Канашкиному адресу побежали. Стали черпать, а там ведром не зачерпнуть. Ряска да трясина. Раньше в нем утонуть можно было. Белье полоскали. Берега ивняком укрепляли. Теперь — лягушачье царство. Утки жируют. Зеркало все ряской затянуло.

А по осени забредет в деревеньку неудачливый охотник с усталой собакой. Встретит бабу, сырую и рыхлую, как больной подберезовик. Спросит: «Куда это я забрел?» А она высвободит большое ухо из-под платков, переспросит и скажет куда. Тут охотник присвистнет, матюгнется и помянет Канашку. Много всяких случаев было — всех не упомнишь.

А козу Аникину вихрь не унес. Она на косогоре была привязана. Ее бабка Тимофеева себе забрала. Довольна была. Хорошая коза. Две с половиной кружки молока давала. Про царей германских никто не вспоминал. Детишки, которые дразнились, выросли и все поразъехались.

Из детства

На поляне земляничка величиной со стог и красная до черноты. Вгрызаться можно в мякоть, пока не защипало уголки рта. Дрожащий воздух столбами упирался в небо.

Вьюнком увитый куст шиповника. Глиняные птицы затеяли «свистунью» в его ветвях. И бабочка в японском кимоно сидела на ладони.

Но бешеный трамвай, раскачиваясь сильно, промчался по пустырю, заросшему чертополохом, лебедой. Прогрохотал, как связка консервных банок, на повороте взвизгнул и утонул в сирени.

Наступила тишина. Выглянуло солнце, осветило серебряный от времени забор.

Пространство сказки

В номере, посвященном сказке, присутствие аниматоров показалось нам абсолютно необходимым. Ведь это они — аниматоры — главные волшебники, иллюзионисты и сказочники. Сказка, небывальщина, чудо — начало и корень их мышления, которое словно от природы устроено таким образом, что всегда подозревает в несостоятельности обыденную, повседневную реальность и всегда готово к ироническому ее отстранению с помощью условного, придуманного мира.

О том, как придумывается этот мир и в какой связи он находится с сегодняшним мироощущением художника, размышляют режиссеры-аниматоры Гарри Бардин, Иван Максимов, Юрий Норштейн, Сергей Олифиренко, Оксана Черкасова.

ГАРРИ БАРДИН

Живем как в сказке

«Кот в сапогах», режиссер Г.Бардин

Те, кто делает мультфильмы, часто обижаются на тех, кто их смотрит. Причина вот в чем: фильм делается девять-десять месяцев, масса рисунков, если это рисованная мультипликация, или одушевление кукол, если объемная, а в итоге зритель называет все это мультяшкой. В лучшем случае. В худшем — мульти-пульти. На самом деле отношение к этому виду кино отнюдь не пренебрежительное, а, смею надеяться, любовно ласкательное. В мультипликации есть неизбывная детскость, которая покоряет не только тех, кто ее делает, но и тех, кто смотрит. Во взрослом человеке этот придуманный, ненастоящий мир будит забытые детские ощущения сказки.

В анимации, какой бы жанр мы ни выбрали — будь то философская притча, политическая сатира, лирическая история, мюзикл и т.д., — все равно в основе лежит сказка. Хотя бы потому, что анимация тяготеет к условности, условность предполагает парадоксы, а где-то рядом стучится волшебство. Если же это выстраивается в гармонию, то возникает магия. Магия восприятия выдуманного мира. И тогда зритель начинает верить в одушевленные кубики или шарики, он сопереживает этой, с точки зрения солидного человека, чепухе...

Я люблю в себе это состояние, когда зарождается замысел будущего фильма. Есть пока только предчувствие, нечто, не поддающееся описанию. Это может быть среда, в которой будет проходить действие, а чаще всего — идея. Но идея не конкретная, без четко очерченных границ. Ты ее перекатываешь, как красную икринку по нёбу языком, не торопясь раздавить. И уже не важно, где ты находишься и чем занимаешься. Она (идея) вдруг выглядывает из-за косяка двери и скрывается. Но на душе становится тепло от волнующего предощущения фильма. Всегда рядом возникает музыка. У меня, как правило. Иногда, будучи человеком нескрытным (что сегодня в условиях рынка и конкуренции — явный недостаток), я рассказываю складывающуюся историю одному, потом второму с поправкой на первого. Может быть, неосознанно я шлифую этот замысел. Но, поверьте, делаю это не нарочно. И вот, казалось бы, все сложилось. Фильм видится и слышится, пора к белому листу! Но конкретика белого листа, первой написанной фразы пугает безумно. Пугает грубостью

материальной. Пока это было в голове, оно было легким, невесомым, воздушным, музыкальным и моим! И я, сам себе не признаваясь, придумываю разные уважительные причины, по которым нельзя написать на чистом листе название, справа вверху — Гарри Бардин (какая самонадеянность!), ниже «сценарий анимационного фильма» (какая ответственность), еще ниже — «г.Москва» (а это уже обязательство перед столицей большой страны!) и совсем внизу год — 1997-й (а это экзамен на современность!).

Титульный лист долго лежит единственной сиротливой страницей будущего сценария. И наконец, неимоверным усилием воли заставляю себя написать первую фразу, а дальше уже легко и без черновиков. И вот сказка (а я, надеюсь, убедил вас, что почти любой сюжет в мультипликации тяготеет к ней), итак, сказка опускается на землю в виде сценария. Но окончательно она становится земной тогда, когда ко мне обращается художник с вопросом: «Макет будем делать два метра или три?» Особый сюжет — чтение сценария моим коллегам. Каждый видит будущий фильм по-своему, и мне стоит больших усилий убедить в своем ви́дении, заразить своей идеей. Мои коллеги — это мои друзья, никакого пиетета они ко мне не испытывают, критикуют и ниспровергают почище, чем Госкино в былые времена. Наконец, коллеги становятся соратниками, а вскоре и соавторами. Весь замысел распадается на материальный мир: конструкции кукол, эскизы макетов, раскадровку, бутафорию. И вот первые снятые кадры. Как правило, никого не удовлетворяющие. Мучительные поиски, конфликты, взаимные обвинения, первый достойный материал. И в коллективе происходит чудо: лица разглаживаются, наступает временное умиротворение.

Через некоторое время, когда накапливается материал, происходит второе рождение сказки. Наши персонажи начинают жить своей самостоятельной жизнью, они начинают диктовать дальнейшие условия своего проживания в нашем фильме. И хотя режиссерский сценарий остается и снимаем мы по раскадровке, но приходит уверенность, а с ней — импровизация, которые придают то необходимое «нечто», тот воздух, ту плоть, без которых сказка не сказка.

И это ощущение — «получается!» — ни с чем не сравнимо, даже с третьим рождением, когда фильм готов, сделана перезапись и напечатана первая копия. Наверное, ради этого «получается!» мы мучаемся и живем.

«Кот в сапогах»

«Кот в сапогах»

ИВАН МАКСИМОВ:

«Как в детской игре...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Л.МАЛЮКОВА

Иван Максимов — одна из очевидных индивидуальностей в отечественной анимации. Его непреклонная последовательность в создании и подробном исследовании абсурдного и непритязательного мира носатых и хвостатых чудиков граничит с упоительно заразительной и совершенной в своей самодостаточности шизофренией.
Тернистый путь от чистого сюрреализма «Слева направо» через гармонию соотношения звука и изображения «$^{5}/_{4}$» и «Болеро» — к нежной «лав стори» в «Нитях» был увенчан многими призами. Вектор же направления этого пути дает основание предполагать начало нового «розового» периода в творчестве анимационного Максимова.

Лариса Малюкова. Твой мир — ироническая интерпретация мира реального или совершенно абстрактная, замкнутая и зацикленная на себе иллюзия?

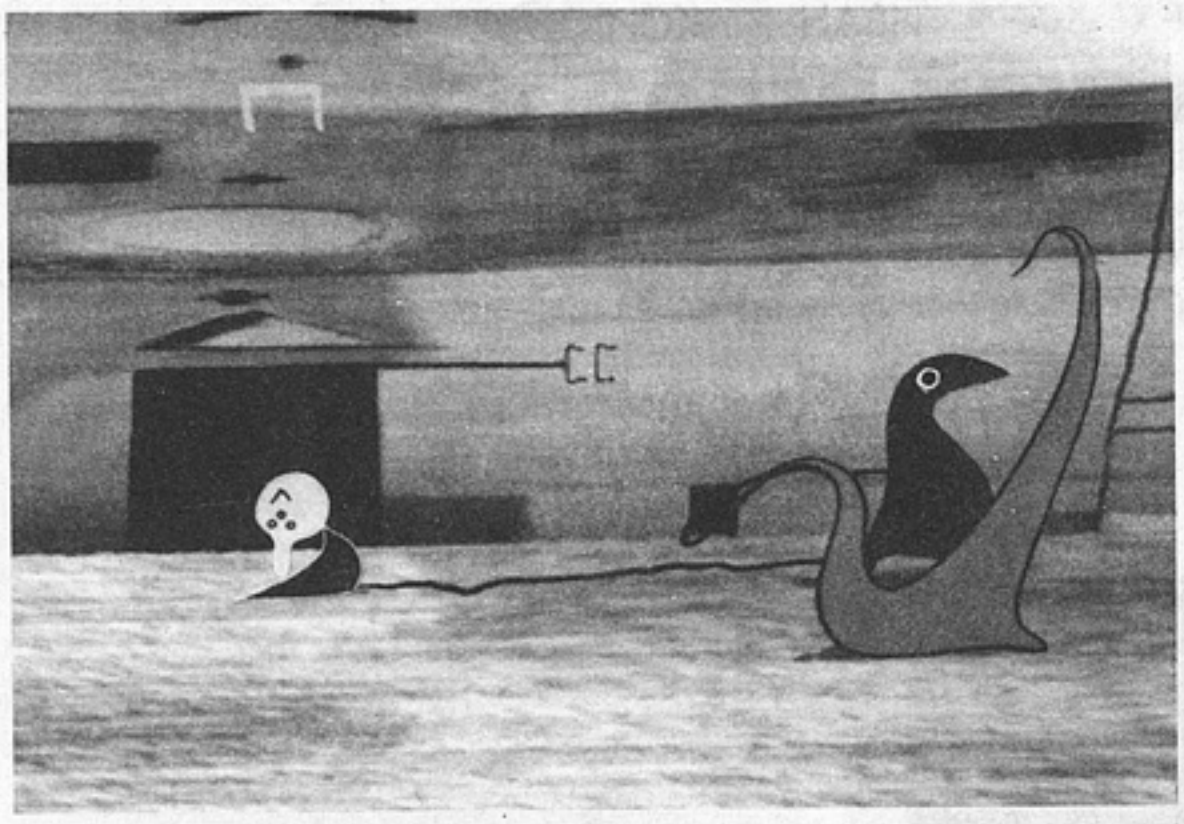
Иван Максимов. Двоемирия не существует. В реальности есть лишь реальность. Но отображать ее мне совершенно неинтересно. Радостней, увлекательней придумывать, создавать какое-то самостоятельное сказочное пространство, в котором мне уютно находиться и как автору, и как зрителю. Пространство это относительно замкнуто и предполагает существование подобного же мира и вне рамок кадра. Я лишь подглядываю в замочную скважину, наблюдая за шизоидностью разворачивающихся на моих глазах событий. Я не рассчитываю точно зрительское восприятие, а придумываю, как в детской игре: вот здесь они живут, здесь будут есть, а здесь спать...

Л.Малюкова. Очаровательные уродцы твоих картин столь же не похожи на людей, как космические пришельцы. Тем не менее в идиотизме их поступков — заколачивании в голову гвоздей, буквальном переливании из пустого в порожнее — так много по-человечески понятного...

И.Максимов. Мои персонажи — детеныши: «котята», «поросята». Они подчеркнуто инфантильны.

Л.Малюкова. Явный геометризм, неправильность форм диктуют и специфику движения, одушевления, а возможно, и некоторую необычность происходящего.

И.Максимов. Конечно, чем больше у персонажа человеческих признаков: форма носа, ушей, глаз, тем проще понять, что с ним происходит. Да, глаза — зеркало души. Но не менее интересно через мимику, жесты, движение понять, что происходит в душе персонажа, представленного в форме треугольника или галочки. Сознательный



«Нити», режиссер И.Максимов

аскетизм диктует и особенности стилистики. Несомненно, наделить ощущением боли, страха, радости совершенно абстрактных персонажей можно и с помощью фонограммы. Она придает изображению эмоциональность.

Но если здравым рассудком вмешаться в эту нелепую жизнь инфантильных существ, можно легко не только разрушить ее зыбкую гармонию, но уничтожить и саму жизнь. Существует довольно много фантастических произведений, сказок, рассказов, в которых создается самоценный микромир со своим микроклиматом. Мне, к примеру, близко мироощущение Иоселиани. В картине «И стал свет» мир, фактически выдуманный, радует своим совершенством, яркой палитрой. Хотя он хрупок. Ничего не стоит его уничтожить...

Л.Малюкова. В новом фильме «Нити», в котором ты работал в духе «жесткой графики» художника Миро, твой экран тем не менее как-то потеплел, «порозовел». Мягкие, «под масло» рассветные тона, пастельный колорит. Источником этой визуальной лирики стала тема любви?

И.Максимов. Возможно, но, как и в произведениях Миро, на мягком фоне еще более жестко выглядят жесткие контуры персонажей. У меня была однажды попытка сделать «чистый» проект в стилистике Миро. Это был пилот «Добро пожаловать в XXI век». Я сделал кусок Апокалипсиса, где визуальные образы животных пластически распадались на части, фрагменты. Полная стилизация, практически без эмоций. Красивый танец, для которого я предполагал подобрать адекватную «нереалистическую» музыку. Впрочем, эксперимент не был завершен. В «Нитях» при всей внешней схожести я все же далеко ушел от стиля Миро. Мне явно не хватало элементов узнаваемости в персонажах, человеческих черточек, если хотите, подобия реалистичности, юмора.

Л.Малюкова. Ты заговорил о музыке, которую подбирал к почти завершенному пилоту. Но в «$^{5}/_{4}$» и в «Болеро» возникает ощущение, что именно музыка стала праосновой созданного на экране мира, его ритмов, пластических решений, что она диктовала эту «драматургию жизни».

И.Максимов. Да, в этих фильмах случилось счастливое совпадение с музыкальным рядом. Вообще почти любая музыка дает возможность интерпретации, но лишь гениальная дарит эмоциональный заряд, позволяющий ее самое интерпретировать как идею, драматургический стержень. В подобных случаях некоторые сцены возникают как расшифровка музыкальных фраз, мультипликат делается синхронно. Ритм движения точно совпадает с музыкальным. Каждая эмоциональная точка, пауза обретают свой визуальный эквивалент. Так, например, импровизация на ударных превращается на экране в неравномерное падение камней...

Л.Малюкова. Твои фильмы такие же маленькие, как и твои персонажи. В них все спрессовано чрезвычайно: пространство, время, эмоции. Вся жизнь кажется сознательно сплющенной в плоскости...

И.Максимов. Я стараюсь избегать глубины кадра. Из соображений эстетической огра-

ниченности выразительных средств выстраиваю плоскостную композицию. Лаконизм средств дает полную, почти молекулярную подконтрольность кадра. Графика также позволяет не отвлекаться на лишние подробности, оттенки, рифмующиеся с реальным миром.

Л.Малюкова. Когда ты берешь «Болеро» Равеля и замыкаешь звуковой ряд в бессмысленном блуждании по кругу, от которого невозможно оторваться, ты не думаешь, хотя бы предположительно, о непроизвольно возникающих у зрителей аллюзиях, ассоциациях, ведущих от экранного мира к реальности?

И.Максимов. «Болеро» с самого начала было шуткой, пародией на фильмы «повышенной духовности». Если на экране ничего не происходит — значит это авторский фильм. Картины Сокурова, например, со всей очевидностью предполагают активную зрительскую рефлексию, но сюжет в них, как правило, ослаблен.

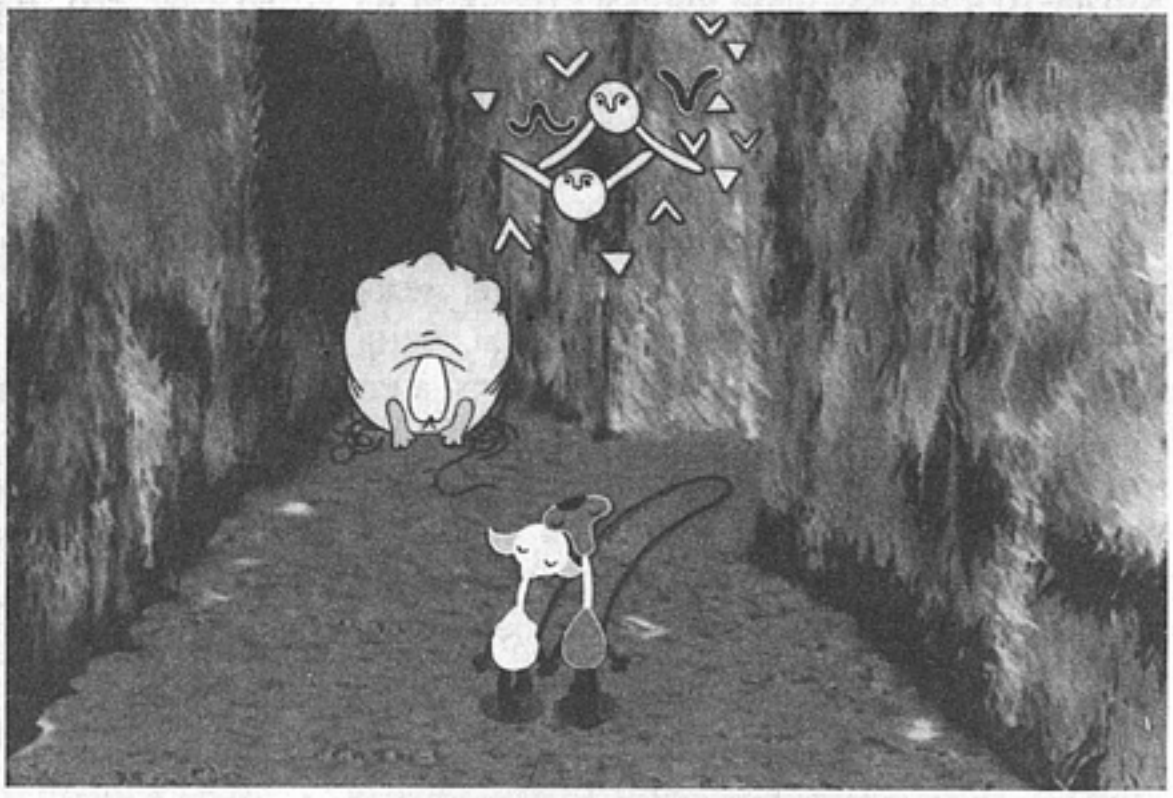
Круг — удобный прием, драматургически развернутый гэг. Можно взять любой случайный кусок сюжета и «зациклить» его отдельный фрагмент. На глазах он превращается в образ, начинает «играть» по-новому. Как в джазовой импровизации — фраза ловится с лёта и просто многократно повторяется, обретая иное эстетическое качество.

Л.Малюкова. А ты не пробовал «выпрыгнуть» из придуманного когда-то тобой мира, сделать что-то совсем другое?

И.Максимов. Он не терпит метаморфоз. Это, действительно, один и тот же мир, не позволяющий уходить от себя в сторону. Сразу пропадает органичность. Когда я пытаюсь делать что-то иное, чувствую возникающую скованность, ощущение несвободы. Ведь чтобы снять «Сказку сказок», нужно быть уже не юношей, а мудрецом, обладающим кроме жизненного опыта колоссальным культурным багажом. Недостаток знаний, опыта я компенсирую созданием «чистой картинки» — нового мира со своей схемой взаимоотношений, которую я знаю лучше других, потому что сам ее выдумал. Возможно, эта система взаимоотношений лучше всего рифмуется с театром абсурда, где такая же немотивированность поступков, неадекватность действий.

Л.Малюкова. Существует ли где-то еще какой-то мир, где ты чувствовал бы себя уютно, исследование которого было бы столь же увлекательно?

И.Максимов. Возможно, это сказочная страна, придуманная Джорджем Даннингом в Yellow Submarine. Голубые враги внедряются в это оригинальное и органичное пространство, созданное из смешения элементов сюрреалистического и реального миров. Юмористическая сторона происходящего обыгрывается в разнообразных гэгах и выглядит художественно органичной всему построению картины, не опускаясь до уровня стёба, анекдота...



«Нити»

Ю.НОРШТЕЙН

Заново отыскать простоту...

«Ежик в тумане». Эскиз Ф.Ярбусовой

Когда-то я назвал свой фильм строчкой из стихов Назыма Хикмета «Сказка сказок»... Но для меня в этом названии сквозило другое. Слышалось — «Песнь песней»... Эхо ее, даже интонационно...

Я не имел в виду сказочность в собственном смысле этого слова. Границы между реальным и сказочным зыбки. Мы очень кичимся своим статусом homo sapiens, а на самом деле в своем стремлении к познанию никогда не обретем всей желаемой полноты и ясности. Вообще кичиться человеку особенно нечем. Ни один зверь не совершит тех низостей, на какие способен человек, у которого нет никаких тормозов, потому что ему важна цель. А вообще-то говоря, превыше всего должен быть путь. И для меня фильм «Сказка сказок» замыкался на символике пути. Путь — это то, что пролегает через весь фильм.

В сказках разных народов и континентов исследователи уже давно заметили как бы единую их генетическую связь, точно все вышло из какого-то одного зерна... Либо мы одновременно испытываем на себе давление чего-то более высшего и как бы равно действующего на всех. Одинаковое давление какой-то силы... И это, очевидно, в свою очередь, отражается в мифах, сказках, снах, поступках. Но я не буду касаться этих материй. Для меня важно то, что я могу увидеть и разглядеть. То, например, как муравей ползает по коре дерева... И я не хочу уходить в другие области. Ничего, кроме путаницы, там со мной не произойдет. Я не смогу себе ответить ни на один вопрос. А вот откликнуться на плач ребенка, на возглас его, на лепет — это для меня, это как бы на моем уровне.

Три моих фильма сделаны по сказкам. Два первых — «Лиса и Заяц» и «Цапля и Журавль» — по народным. И только один «Ежик в тумане» — по авторской сказке Сергея Козлова. Но для меня было важно, в какой степени эти сказки перекликаются со мной, с моей собственной жизнью.

И даже сегодня, делая фильм по «Шинели» Гоголя, я все равно думаю о том же — как это пересекается со мной и есть ли что-то в моей жизни, что так или иначе отражалось бы в повести.

Сказка «Лиса и Заяц» делалась как история об оскорбленном чувстве, хотя это противоречило самой сути ее. Там ведь главный мотив — «у страха глаза велики».

Фильм вполне можно было так и развивать. Но меня это не очень интересовало. Иное мне было дороже. Это — чувства оскорбленного маленького существа. Если мы оскорбляем ребенка, мы в него не просто всаживаем горечь и боль. Он уходит в себя, и ему дальше уже деваться некуда. Он не может передать то, что в нем скопилось, другому существу. В лучшем случае он раздавит муравья или таракана и получит на этом некоторое успокоение. Вытеснит свою собственную боль, открыв вдруг, что есть на свете существо слабее его. Мы не знаем, в какой момент жизни и какой агрессией вытолкнется наружу давняя обида. Многие преступления совершаются таким выбросом комплексов, когда-то вбитых в человека. Поэтому чувства оскорбленного маленького существа были для меня в «Лисе и Зайце» важнее фольклорной стороны сказки. Но фильм делался по заказу для итальянского цикла сказок народов Европы и поэтому должен был строиться на изобразительных народных мотивах.

И они есть. Мы использовали прялочную роспись, которая не просто декоративное украшение. В этих знаках-образах — знание о мире. Они вносят в хаос гармонию, подобно тому, как миф упорядочивает звездные скопления. В сущности миф — это космическая физика и математика. Но положение звезд меняется, и мир исчезает, как только мы отойдем от земной точки зрения на несколько световых лет в сторону. Здесь необходимы другие связующие. Прялочная конструкция и роспись связывают мир в единое целое. Но сегодня мы выделяем орнамент в отдельный декоративный элемент; став декоративной, форма росписи перестала уплотнять проекцию мира. Декоративность стала украшением, а когда-то плотно соприкасалась с реальностью. Входила в сам состав жизни...

Сказочное и реально виденное... А это действительно так — реально виденное, хотя и имеет все свойства декоративной росписи. Например, кони с тонкими ногами... Ведь это — ощущение человека, который мог видеть их на линии горизонта, на фоне золотого неба, когда тонкие ноги лошадей почти сливаются, тонут в этом потоке заходящего света. Как бы превращение реального впечатления в образную модель. Или, например, какой-нибудь народный художник изображает курицу с цыплятами и называет это «кутичка». Уже в самом слове есть какая-то ласковость, округлость. Вспомним цыплят у Пиросманишвили. В самом звучании, кажется, заложено ощущение добра. Это как бы сверхласка, сверхдобро, сверхстрах — все преувеличенно. Но присоединение их друг к другу все равно становится отражением человеческих мер и свойств. Прялочное изображение стало главным в «Лисе и Зайце»...

Вообще эта сказка по простоте своей гениальна. По композиции абсолютно совершенна, туда уже ничего не добавишь. Модернизировать ее очень легко. Но все это будет невысокого толка — уровень, который не доходит до глубин и оставляет зрительское внимание на поверхности. (Сравнивая, к примеру, глубинный фольклор с американским кинематографом, мы видим, что это тоже сказка... Но сказка для взрослых: со страхом, со сладким ужасом, но зритель-то знает, что это его не касается. Тем самым создается даже некий мещанский комфорт переживаний.)

Самая страшная сказка, которую я услышал в детстве, это «Медведь — липовая нога». О том, как дед отрубил медведю лапу за то, что тот его репу таскал, и отдал старухе: «На, вари». А медведь сделал себе липовую ногу и пошел к старику со старухой. Идет, нога поскрипывает, а сам приговаривает:

Скырлы́, скырлы́, скырлы́,
На липовой ноге, на березовой клюке,
Все по селам спят, по деревням спят,
Одна бабка не спит, на моей коже сидит,
Мою шерсть прядет, мое мясо варит.

Страшная сказка, очень страшная... Почему такие сказки рассказывались детям? И что такое, в сущности, поговорки и пословицы, как не фрейдистская система вытеснения. Ребенок, который что-то совершил дурное или соврал, находится в нервном шоке. Ему страшно, нехорошо. Ему нужно скрыться от накатившего вдруг ужаса. А сказанная вовремя поговорка способна снять потрясение, вернуть равновесие... Так же и страшная сказка, она закладывает страх в подсознание ребенка, но при этом есть сказки о наказании зла. Крепость психики сохраняется, и в то же время созда-

ется «шоковый потолок», в сравнении с которым другие переживания оказываются ниже его, и это успокаивает чувство страха. Так же и колыбельная... Мы поем ребенку: «Придет серенький Волчок и ухватит за бочок». А в Испании это будет Бука, тоже некое непонятное существо. (Оно у Лорки очень точно описано.) Во всяком случае, нечто неопределенное, от чего нужно скрыться. Волчок, он хотя и имеет форму, но с понятием волка в русском фольклоре всегда связывалось нечто кровожадное, агрессивное. Волк мог являться и спасителем, который уносил Ивана Царевича через леса, через болота, а потом исчезал, махнув хвостом. Это как бы прирученное зло, зло, которое может служить и добру, делу спасения героя. Такой мотив тоже присутствует. Но все равно в большинстве сказок волк гоним, он выходит на дорогу в поисках жертвы или сверкает огнями глаз в темени леса... И в колыбельной, когда поется про Волчка, все равно это связано по каким-то длинным ходам с некой угрозой...

Но тут возникает странный момент. Почему Волчок? Уменьшительная форма этого героя существует не во всяком фольклоре. Если произнести это слово, например, на немецком языке, это будет «маленький волк», а «волчок», «волченька» — это форма, которая в своем роде характерна для русского языка. Волчок, то есть ребенок.

А еще в колыбельной есть темнота леса, одушевленная самой своей неопределенностью. Это тоже очень сильный мотив. Боясь этого, ребенок как бы уходит сам в эти дебри и в конце концов засыпает. Это и край — «не ложися на краю». Нам ведь часто в детстве это снилось, будто падаешь с обрыва. И само слово «край» здесь тоже очень точно поставлено. Всегда влечет заглянуть в черноту, говорить о страшном. Хочется самого себя напугать. Тянешься к этому и не можешь оторваться от сладостной бездны. Но при этом должно быть еще что-то, что способно ей противостоять, потому что бездна сама по себе если и не уничтожает человека, то превращает его жизнь в целый поток ужасов. А сказка как бы погружает психику в ее стихию, проводит через пороги, приближая постепенно к ощущению, что кроме зла существует добро. А бездне противостоит свет.

Нельзя на ребенка обрушивать сложные вопросы, когда он еще не окреп душевно, не подготовлен к восприятию, например, смерти. Не случайно народные игры в смерть находятся на смеховом, игровом уровне. И тем самым человек готовит себя, вытесняет из себя этот страх.

Мы настраиваем себя на физически вечную жизнь и обласкиваем всякой чепухой, в том числе и кинематографической. Или отгораживаем богатством свое существование, отчего оно становится еще более жалким, исповедуем философию типа: «умри ты сегодня, а я завтра», «живем один раз»... Отгораживаемся от истины, а результат ужасен.

В определении простых смыслов жизни христианство явилось грандиозной терапией и оставалось бы ей, если бы не наше желание заменить элементарную порядочность верой в чудо.

Сказка же, как и фольклор в целом, производит эту глубинную подготовку человека к жизни и смерти. Постепенно накапливает в его психике все эти слои, и в результате, подрастая, ребенок иначе видит реальность и понимает многое гораздо больше, чем человек, который не знает поговорок, сказок. И в этом, по-моему, основная сила фольклора.

И еще — в человеке как бы с самого начала закладывается ощущение образности мира, которую он узнает вместе с самой действительностью. Физическая реальность для ребенка слишком тяжела, а образность вычленяет и берет самое важное. Ее язык насыщен чувствами, которые может пережить каждый. А главное, он обращен к сути, способен дать и ребенку, и взрослому человеку ощущение бесконечности...

Как и любая притча... Истории в притчах, как правило, чрезвычайно просты. Они лишены какой-то запутанной интриги. Сказанное как бы моментально становится частью твоей жизни, твоего жизненного пространства, сопрягается с тем, что превосходит само слово.

Благодаря притче ты быстрее и проще ориентируешься в реальности. Собственно говоря, притча — это та же поговорка, где в очень уплотненной материи сосредоточено то, что может быть развернуто в каком-ни-

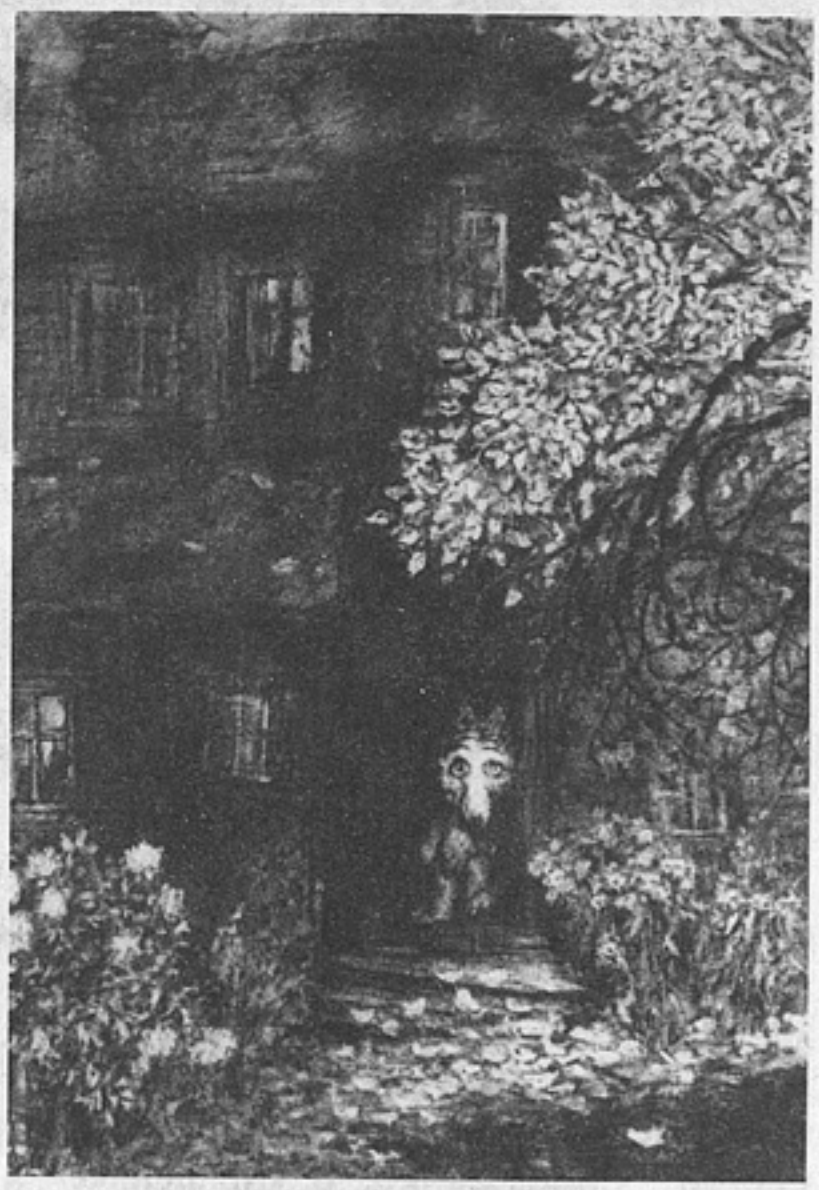
будь огромном романе. Евангельские писания — они ведь все кратки. Здесь все сгущено. Буквально — подлежащее, сказуемое, определение... Язык экономен. Но в этом-то и сила, подлинная сила! Это дает подлинное наслаждение. Удивление простоте. И я думаю, что и в произведениях искусства мы ощущаем их внутреннюю крепость и подлинность, если они содержат внутри себя подобную простоту. В фильмах любимого мной Жана Виго композиция чрезвычайно проста, интрига почти сказочна — ничего другого. Но фильмы живут. Живут какими-то тончайшими валерами, дуновениями.

Или — Гомер. Он пользуется очень мощными мифологическими сгустками, как бы прессует их друг с другом... Но при этом его поэмы насыщены таким обилием подробностей, что возникает невероятное ощущение реальности. Это правдивость на уровне правдивости рождения Христа. Ведь если бы Сын Божий родился в идеальных условиях, у мамы с папой, мы бы не поверили. А то, что Марию не пустили в гостиницу, и они с Иосифом оказались там, где скотину держат, — в этом уже есть правда. И что младенца положили в ясли к зверям — в этом тоже правда колоссальная.

У Гомера такая правда, что читать страшно. Это читается как высочайшая трагедия. Не говоря уже о поистине звездном скоплении деталей, таких, которые остаются реальными и сегодня... Ведь Гомер не просто напишет, что копье пролетело над головой героя и он пригнулся. Он изобразит все до конца. Как копье пролетело и вонзилось в землю, как оно задрожало. Ахилл тащит привязанного к колеснице мертвого Гектора, изваляв его в грязи. Буквально стерев с него кожу землей... А узнав, что отец Гектора Приам должен приехать, чтобы вымолить у героя тело своего мертвого сына, Ахилл велит обмыть тело, чтобы Приам не видел его обезображенным... И потом они оба плачут. Герой-победитель и отец, потерявший сына. Это какой-то невероятный уровень мышления, приближающийся разве что к языку Евангелий. Сегодня глаза наши закрыты. Страдания не допускаются за флажки, отсекающие нашу телесную территорию от остального мира. Ибо нарушают комфортность существования. Взамен переживаний — компьютерные фантазии, где нет «божественной ошибки», сопровождаемой стуком сердца. Репродукция переживаний нам ближе. Наша страсть к чудесам опустошает нашу способность видеть подлинность простых истин.

Момент высокой простоты почти необъясним. Он действительно необъясним. И каждый, кто встанет на этот путь, все равно должен заново его пройти... Пользуясь формами, которые извечно существуют в языке, сказках, фольклоре, мифологии, — заново отыскать свою простоту...

Записала О.Алдошина



«Сказка сказок». Эскиз Ф.Ярбусовой

СЕРГЕЙ ОЛИФИРЕНКО:

«Мои куклы похожи на меня»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Пожалуй, Сергей Олифиренко сегодня наиболее интересный интерпретатор классического сказочного сюжета в анимации. Его «Машенька» пленила и заставила смеяться людей, давно расставшихся с детством. И в «Считалке для троих» народная сказка о Пузыре, Соломинке и Угольке, практически не претерпев никаких текстовых вмешательств, обрела нетривиальное звучание, живое современное дыхание, плотную атмосферу...

«Считалка для троих», режиссер С.Олифиренко

Лариса Малюкова. Как вам удается избегать нравоучительного давления на зрителей, высушивающего живое настроение моралите, почти обязательного в мультипликационных сказках?

Сергей Олифиренко. В «Машеньке» я снял весь слой нравоучительности, даже намек на нее. Ведь не может быть, чтобы пятилетняя девочка умела действительно мастерски вести домашнее хозяйство. Она лишь в состоянии выказать огромный энтузиазм. Комическое рождается в гипертрофии этого энтузиазма. Во многих же сказках этот нравоучительный мотив столь силен, что подчиняет себе весь строй рассказа.

Л.Малюкова. Отчего же тогда вы выбираете именно сказки?

С.Олифиренко. По своему складу я не очень-то подхожу ни к миру фильмов-анекдотов, ни — тем более — фильмов романтических о возвышенной любви. Наверное, я приспособлен к такому необязательному, ненавязчивому юмору. На этой грани настроения я и выстраиваю свои картины. Сказка — предмет достаточно сложный для визуального изложения. Удача возникает тогда, когда, точно двигаясь по тексту, тебе удается быть нескучным. Сейчас существует большое количество киноинтерпретаций известных сказок. Но мне близки по настроению лен-

ты Э.Назарова, «Волшебная флейта» Валерия Угарова.

Л.Малюкова. Каким образом элементы реальности проникают в созданное вами пространство сказки, по каким принципам осуществляется отбор? Ведь очевидно, что при сохранении почти каждой буквы персонажи отнюдь не архаичны: и неумеха Машенька, и несчастный Медведь, и резонер Пузырь.

С.Олифиренко. Да, я наделяю сказочных героев современными характеристиками. И пространство я придумываю не совсем сказочное. Оно единственное и неповторимое. Существуют персонажи, и среда обитания точно подбирается к ним или, что бывает чаще, герои и среда рождаются одновременно.

Я выстраиваю макет, учитывая его будущую полноценную самостоятельную жизнь. Никакой статики ни в декорациях, ни в камере. Облака наслаиваются, струится дым, деревья колышутся, сам воздух словно дрожит. Это другой мир, зритель проникает в него и привыкает к нему. Как прохожий на улице: хоть и не обращает внимания, но боковым зрением фиксирует дымок из окна. Примерно минута уходит на «погружение» зрителя в это пространство, которое не делится на планы, ярусы, стекла, планшеты. Я не добрый волшебник и в строительстве макета руководствуюсь законами возникающей на моих глазах среды. Иначе персонаж «повиснет», окажется в совершенном вакууме. Без этой среды обитания возникнет в лучшем случае анекдот, изящная история, приятная сама по себе, рассказанная с помощью анимации. Я беру огромное количество стекол, каркасов, разного рода материалов, и в сплаве всей этой некрасивой подчас машинерии рождается волшебное пространство — пространство сказки.

Л.Малюкова. Отчего же так часто именно в кукольных фильмах возникает мертвая среда, искусственный макет реальной жизни, в котором довольно неорганично существуют марионетки?

С.Олифиренко. Нам исторически навязан стереотип, по которому куклы должны двигаться определенным образом. Это обычно театральные куклы, существующие на фоне статичных макетов и двигающиеся, как их собратья из кукольного театра. (Хотя, конечно, в истории анимации были и другие фильмы.) Я тоже подвержен этому стереотипу. И лишь когда стараюсь отказываться от него, возникает какое-то дыхание жизни. Каждый раз делается принципиально новая кукла новой конструкции. Это моя беда. Я навязываю всем художникам свои заготовки, определенной длины и формы руки, ноги, определенные физиономии. Но если внимательно посмотреть на мои куклы, то окажется, что все они похожи друг на друга. Точнее на меня. Никуда от этого закона психологии, а может быть, генетики, не денешься. Возможно, годам к шестидесяти мне удастся окончательно избавиться от всех стереотипов, но, боюсь, будет уже поздно.

«Считалка для троих»

«Машенька», режиссер С.Олифиренко

ОКСАНА ЧЕРКАСОВА:

«В фольклоре быта нет»

Оксана Черкасова — всеобщая любимица в мире анимации. Помимо охапки призов всевозможных фестивалей она снискала бесспорное уважение и расположение как мэтров-классиков, так и безусых экспериментаторов, предпочитающих кисти и целлулоиду — компьютер. Оксана обладает абсолютным слухом, даром бережно и талантливо интерпретировать фольклорные мотивы средствами анимации. Результатом ее самостоятельных «раскопок» северного фольклора, наиболее чистого, не запыленного поздними наслоениями «цивилизации», стали произведения, на которых сегодня будущие художники учатся профессии: «Кутх и мыши», «Бескрылый гусенок», «Племянник кукушки», «Нюркина баня».

«Нюркина баня», режиссер О.Черкасова

Я не обладаю способностью теоретического осмысления того, чем я занимаюсь, иначе я писала бы статьи. А занимаюсь я фольклором. Настоящим, чистым, неправильным. Сам этот процесс постижения, сам путь доставляет наслаждение. Нет необходимости высасывать фильм из пальца. Вообще я не люблю быта. В фольклоре быта нет. Бабка, прежде чем сварить суп, вершит свое действо. Она пошепчет, наговорит. На воду. Побеседует с морковкой, картошкой... Загадает, чтобы с каждым глоточком прибавлялось здоровье. Парадоксальное сочетание возвышенного и прозаического, наивного и мудрого, высокого и примитивного. То, что в светской культуре находится на полюсах, здесь естественным образом взаимодействует: смеховое начало и трагическое. В любом плаче столько всего смешано, столько на первый взгляд нелепого, лишнего и в то же время внутренне оправданного. Вспоминается пушкинское замечание об ошибках. Не просто ошибка, а выразительное средство, живая деталь.

Я влюбляюсь в чукчей, могу без конца слушать песни, наговоры. В них форма действительно растворена, неотделима.

Каждый ищет своих созвучий. Современность, мир реальный, рациональный мне не интересен. И хотя мои фильмы показывают на фольклорных симпозиумах, научных конференциях, я никоим образом не занимаюсь исследованием, изучением этого

«предмета». Да и не предмет это вовсе. Это беда установки. Все думают, что фольклор есть музей незыблемостей. Но оживает он лишь при соприкосновении с человеком, живом соприкосновении. Как партитура Баха. Есть в фольклоре свои устоявшиеся формы, каноны: колыбельные, пестушки, плачи, былины. Однако внутри всегда есть место, невероятный простор для автора. Важно, кто пересказывает. Вот это и есть режиссура, способ интерпретации.

Каждый раз я предвосхищаю открытие. Не знаю, чем все кончится. Я иду вглубь, и материал все время оборачивается новой, неизвестной стороной. Это живое общение.

В основе «Нюркиной бани» — день семьи перед свадебным пиром. Будто приехали мы в незнакомую деревню и смотрим... Это не иллюстрация обрядов, все за гранью видимого, как духи, которых вызывает бабка. Фольклор всегда многослоен. Внешний ряд — канва сюжета: кто и что делает. За ним глубина пропасти. Заговор на огонь, поэтическая реприза — как «правят» невесту. Здесь используют оберег — настоящий заговор. Надо взять три воды: из лесного родника (дикая вода от лешего), из реки (домашняя вода), крутой кипяток (крутошная вода). Все смешивается со специальным приговором для омывания невесты. Чтоб здоровая была, красивая. Надо уметь это увидеть — увидеть и выразить. Придумываю детали, мучаюсь, как это сыграть, когда делаю мультипликат. Мне кажется, это и есть поэзия. Все должно быть ясно и чисто.

В «Нюркиной бане» мне не удался персонаж Банник — дух бани. Намучилась я с ним и все же ошиблась. Он оказался слишком «мультяшным», подробным. Оттого и зажил по другим правилам. Он существовал в человеческих реакциях, а должен был восприниматься намеком, призраком. И эта обытовленная, плотская реальность, в которой он комфортно существовал, стала диссонансом, неправдой.

То, что в словах кажется легким, абстрактным, обретая визуальную форму, теряет магию тайны. Пришлось мне Банника выбросить. Хотя первоначально фильм вообще назывался «Про банника». «Нюркина баня» звучит как-то теплее и более емко. Ведь когда-то в бане проходили все основные жизненные события: роды, смотрины, подготовка к свадьбе, омывание покойника.

На Высших режиссерских курсах нас заставляли ориентироваться на традиционную русскую сказку. Как я ни пыталась, все же не сумела найти ключ, чтобы это было новым, живым, своим. Я начала чукотскую сказку. Но не с адаптированного варианта, а с подстрочника. И лишь тогда пахнуло истинным, живым. Можно делать и классические сюжетные сказки, но только почувствовав их. Это определенная система условностей, почти реальный мир иллюзий. Как, например, часто используемый в сказках мотив брошенного девушкой гребня, превратившегося в стену леса. Но ведь не в буквальном же смысле возникает лес: с колючками да елками. Это заговор. Но иллюзия не менее плотная, чем реальность. Такой космический лес страшит более, чем настоящий. Фантасмагория полностью вытесняет быт.

Фольклор требует особой фактуры, полифонии, особого звучания, отсутствия выстроенных, поставленных актерских голосов, использования не настроенных по камертону инструментов. Все это, рожденное сиюминутно, сосуществует естественно и чисто в общем контексте фильма. Мне необходимо звучание доморощенной жалейки, сводчатых гуслей, глиняной окарины, кувылки... Они создают нестройный фактурный звук, способствуют возникновению особой ауры. Все зависит от слуха художника. Умения выбирать. Вкуса.

Я привожу древнюю беззубую бабку к шестнадцатидорожечному суперсовременному аппарату, чтобы слушать ее речь. И на моих глазах времена непостижимым образом смыкаются.

Записала Лариса Малюкова

«Нюркина баня»

«Мы рождены, чтоб сказку сделать сказкой»

Анкета московских школьников 5 — 11 классов школы № 210 с гуманитарным уклоном

Что такое сказка для сегодняшних тинэйджеров? Для тех, кто уже вышел из того возраста, когда тебе на ночь рассказывают сказки. Добрые, страшные, веселые и волшебные. Осталась ли еще потребность если не прочитать их, то посмотреть в кино? Или их место плотно и намертво заняли фантастические боевики, кровавые хорроры и мистические триллеры?
Авторы публикуемого ниже материала составили собственную анкету, на которую ответили их соученики, но нам представляется, что мы получили ответы и на наши вопросы.

1. Что такое сказка? По каким критериям она определяется?

2. Что такое сказка сегодня?

3. Ваша любимая киносказка?

4. Ваш любимый сказочный персонаж?

5. Каждый ли фильм для вас сказка, исходя из того, что экранная реальность — это выдуманная жизнь?

ДАРЬЯ БРАЗГОВКА, 11-й класс

Сказка... Это слово, как старого приятеля, мы знаем с самого детства.

Сказку так хочется удержать и не отпускать от себя (ведь никто не желает взрослеть), она всегда должна напоминать о той поре, когда еще все было впереди и мама, закутывая теплым одеялом до ушей, целовала на ночь.

Никто не сможет точно сказать, когда он в первый раз услышал сказку. Она входит к нам в жизнь без стука, незаметно и создает внутри тебя целый мир фантазии, где свои законы, свои жители, свои злыдни (какая же сказка без злыдней?).

И каждый человек по-разному рассказывает сказки: у кого-то они очень добрые, а кто-то знает только злые и мрачные. По одному этому можно судить, чем кто из нас живет.

Когда я стала постарше, я тоже стала придумывать сказки для моих младших сестер. Начиная свое «жили-были» и почему-то всегда «жили-были три гномика в маленьком пеньке...», я сама еще не знала, чем все закончится, и словно прыгала в черный омут: что-то там будет на дне?

Но если говорить по существу, сказка — это некое действо, где творятся всякого рода чудеса, например, из тыквы вдруг получается карета, а из мышей — пажи. То есть сказкой можно назвать все то, где реальностью становятся превращения, которые пока в жизни не встречаются. Я говорю «пока», потому что кто знает, может, эти чудеса станут возможны. Ведь ни для кого не секрет, что человек использует только одну треть своего мозга — две другие трети пребывают в праздности, и, быть может, в этих потайных извилинах и таятся способности, к которым пока все относятся со скептицизмом, а описанные в сказках феи и волшебники — это как раз те немногие, которым удалось использовать остальную часть мозга!

Слово «сказка» происходит от слова «сказ», что означает рассказка, история, которая переходит «из уст в уста» (поэтому сказки — это устное творчество). А попросту говоря, изначально это слухи. И поскольку человеку свойственно преувеличивать, уж на какую-нибудь малость, да и приврет чего-нибудь, то, конечно же, всегда были такие выдумщики, обладающие более выраженными способностями к фантазии, чем обычные люди, но все-таки не такими, как сказочные феи и колдуны.

В сказке должно быть больше добра, чем зла, потому что зло должно всегда проигрывать. Именно поэтому она и сказка, а не реальность, не правда. Ведь в жизни не может быть перевеса либо в одну, либо в другую сторону, либо к добру, либо к злу. Если же это произойдет, я имею в виду победу одной из сил, то в мире нарушится привычное равновесие. А вот в киносказках все заканчивается счастливым концом, где все «наши» уже победили, а «не наши» уже обезврежены. И нигде (по крайней мере я за свою короткую жизнь еще такого фильма не видела) не показывается, что происходит после хэппи энда. Но не может все всегда быть хорошо... В бочке меда всегда есть ложка дегтя.

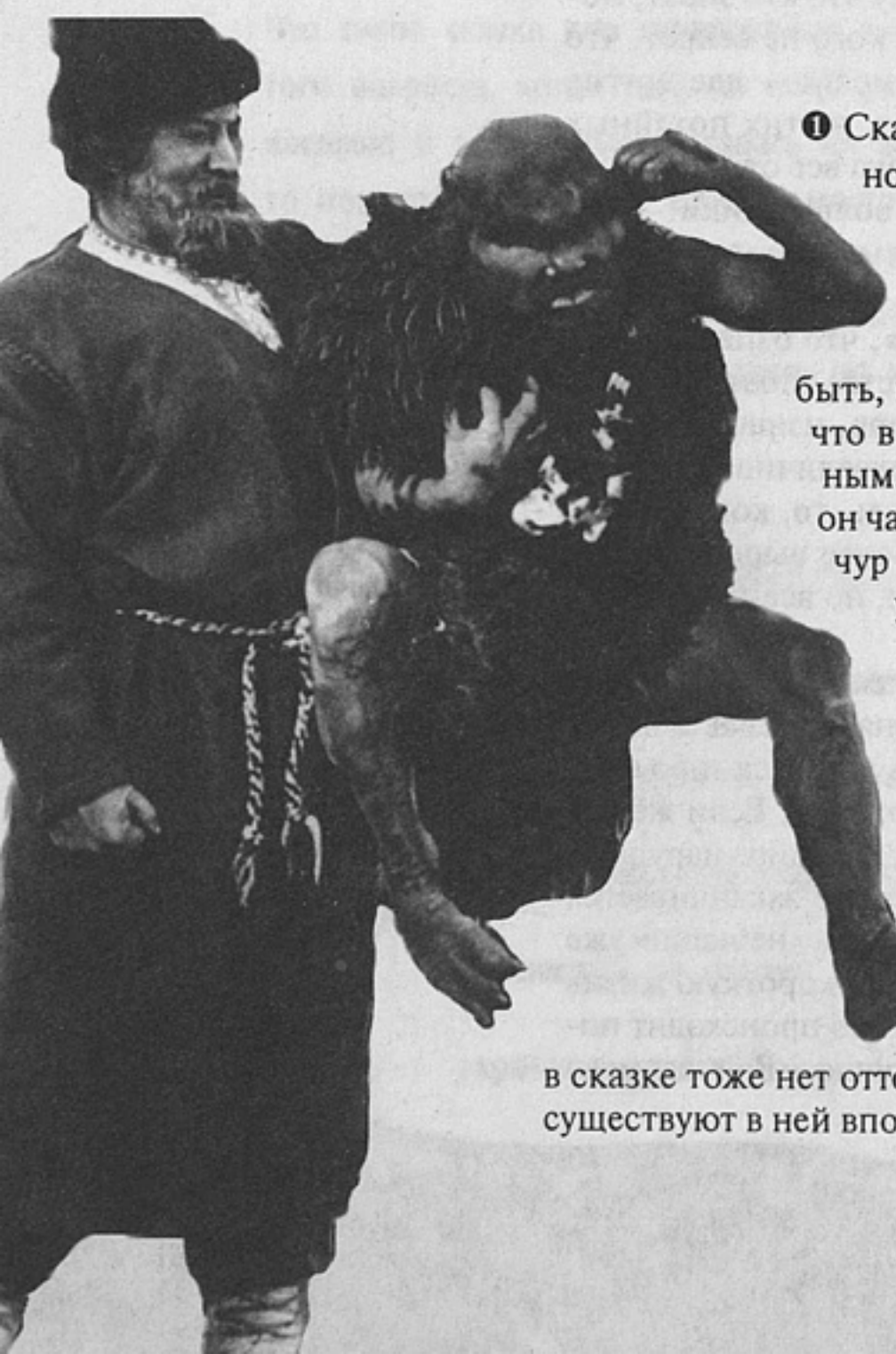
Сказка для меня тогда сказка, когда в ней есть волшебство, борьба злых и добрых сил, наивность и лес, который похож на большую шкатулку, где хранятся все тайны, все «реальные истории», эту сказку складывающие. Хотя это может быть не лес, а замок, озеро, то есть то, что статично, отстраненно и на долгие годы. И все это придает сказке реальность.

❷ Современной сказки почти нет. Ведь в нашем смутном мире столько проблем, что ей сейчас приходится трудно. Очень мало создано новых хороших сказок! Для меня одной из таких стал «Ежик в тумане». Там есть и волшебство, которое позволяет мне услышать мысли Ежика, его внутренний монолог, есть и наивность. А битва между добром и злом происходит в душе самого Ежика. В фильме Норштейна нет кровавых побоищ между роботами-трансформерами и людьми XXIII века, нет сверхчеловека, от ума и сообразительности которого тут же устаешь, нет машин и шума, а есть только маленький ежик, его смутные мысли, собранные в узелок, и лес — лес, говорящий и живущий своей тайной жизнью.

❸ А моя любимая киносказка — это «Седьмая печать» Ингмара Бергмана.

❺ Нет. Далеко не каждый фильм сказочен по своей природе. Все зависит от режиссера и от цели, которую он перед собой ставит.

ФЕДОР БОГДАНОВСКИЙ, 10-й класс



❶ Сказка по сравнению с жизнью — нечто необыкновенное, хотя прямое сравнение, конечно, неуместно. Главное здесь — сама захватывающая сила сказки. А сила эта — в столкновении реального и нереального, несуществующего. Может быть, выдуманного, может быть, просто непознанного. Но самое удивительное, что в сказке оно не считается чем-то исключительным. Допустим, если в романе есть мистицизм, то он чаще всего бывает либо наигранным, либо чересчур восторженным и в любом случае каким-то умозрительным, собственно, несуществующим. В сказке же и ирреальность, и потусторонность естественны, несмотря на сверхъестественные чудеса.

В самой природе кино тоже есть что-то от сказки. А именно утрирование, но без отторжения чего-либо. Я поясню: когда отбрасывается все лишнее, на поверхность выводятся и сопоставляются только какие-то выдающиеся факты и события, то происходит идеализация жизни. Но ведь в сказке тоже нет отторжения от реальности. Реальное и ирреальное существуют в ней вполне мирно и друг без друга не могут.

❷ Мой любимый фильм — «Царь Эдип» Пазолини. Сказкой его, конечно, не назовешь, но элемент мифологичности в нем присутствует. Хотя это все-таки разные вещи. Сказка более аллегорична, миф более повествователен. В мифе прежде всего важна его космогоническая структура. Для сказки сотворение мира не то чтобы уже пройденный этап — это лежит в основе, но здесь уже элемент занимательности гораздо более силен.

❸ С начала 30-х годов в советском кино регулярно снимались новые киноверсии известных сказок. Но я вообще не люблю советский кинематограф. За редкими исключениями, он отвращает меня. Таким исключением для меня стала картина «Золушка». Ее доброта и нежная детскость. Картина просто замечательна: и великолепной игрой актеров, и костюмами, и декорациями, и музыкой, и, главное, сценарием. А созданное в картине пространство — удивительные, волшебно-красочные пейзажи, интерьеры — порождает во всем настроение сказочности: котелок отвечает свистом, сочувствуя Золушкиным слезам, деревья, наклоняясь, образуют сплетенные своды, укрывая героев, дыня превращается в золотую карету... Все это делает фильм таким ярким, будто смотришь цветное кино.

А есть сказки, которые, на мой взгляд, нельзя экранизировать в принципе, например, древнерусские волшебные сказки про Змея Горыныча и Никиту Кожемяку. Я смотрел какие-то детские фильмы про них, по-моему, это выглядит, мягко говоря, смешно. Ведь сказка, тем более волшебная, просто рассчитана на твое собственное художественное воображение.

Не знаю, быть может, волшебные сказки можно экранизировать как мультипликацию? Но и это, как правило, получается пошловато, когда, допустим, кто-то на твоих глазах исчезает, просто растворяется в воздухе: «чпок» — и нету его. Или же вместо героя какой-то вихревой поток образуется и прочее, и прочее.

НИКИТА ТАНАНАЕВ, 10-й КЛАСС

❶ Сказка — это сочетание сверхъестественного с естественным, реальным. Сказка отличается от трагедии, мелодрамы только тем, что в ней есть волшебство, чудо. Сказки стоит разделить на народные и авторские. В народных — вся глубина сакральной традиции, исторической символики. В этих сказках нет ни одного лишнего слова — все имеет свое значение. Все то, что не сохранилось в летописях, остается в памяти народа в виде сказок. Например, память о «белых эскимосах» сохранили сказания эвенков.

Авторские сказки передают личный опыт человека, не несущий сакрального значения. Впрочем, все зависит от личного опыта.

Со временем сознание человека меняется, меняются и сказки. Соответственно, современные сказки уже другие.

❸ По-моему, почти все фильмы советской эпохи — сказки, то есть авторские сказки про чудеса, которые могут совершить советские люди. «И на Марсе будут яблони цвести» — чем не чудо? При этом нет здесь ни следа чуда ради чуда — везде чудеса происходят для того, чтобы в социалистическом будущем людям жилось легче и счастливей. Я не говорю о действительно сказках, типа «Снежной королевы». Их, впрочем, делали те же пропагандисты. В той же «Снежной королеве» и сценарий изменен, и введены новые персонажи, долженствующие подчеркнуть борьбу между Добром и Злом, — Сказочник и Советник. И так во многих других сказках.

«Все — в государстве, ничего — помимо государства», — говорил известный итальянский политический деятель. Этой же формулой пользовались и советские кинорежиссеры, снимая свои фильмы-сказки.

А любимая моя сказка — «Колобок». Я люблю ее за простоту и за то, что это действительно народное творчество. А вот боевики — это ширпотреб для масс.

❹ Мой любимый сказочный герой — Волк из «Трех поросят». Почему? Он вносит в событийную линию конструктивные элементы, несмотря на то, что сами эти элементы деструктивны. Ведь прежде всего величайшая радость жить и умереть в борьбе.

Поросята же — символ мелочного страха перед сильным. Им надо бы с оружием в руках защищать родные дома, а они бегают от дома к дому, верещат и хрюкают от страха. Они, в сущности, символ человека, имеющего в своем маленьком мирке стабильность, кирпичные стены и кусок мяса.

ПЕТР ПЕРЕПЕЛКИН, 10-й КЛАСС

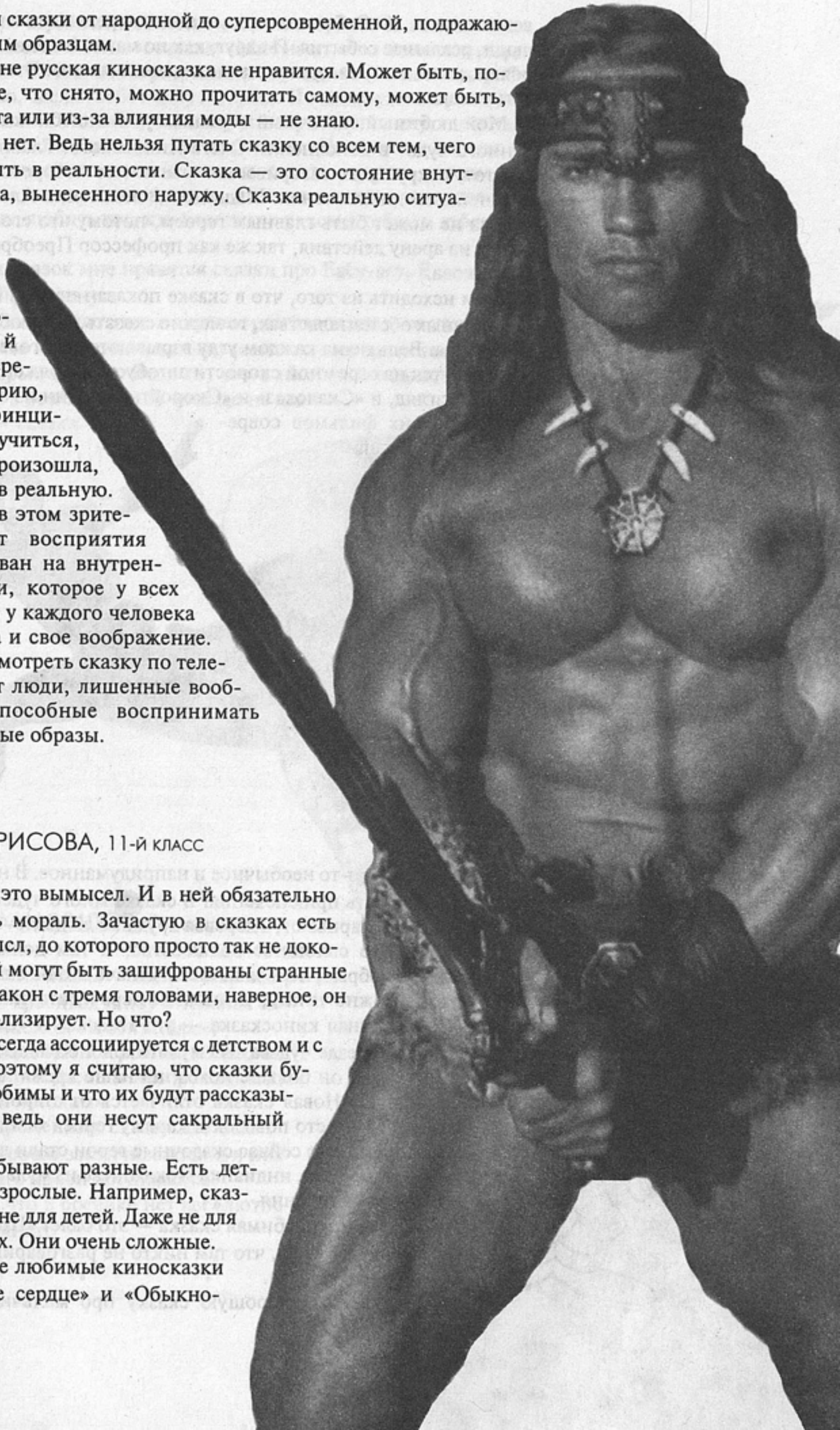
❷ Сегодня написать сказку, отразив в ней черты своего времени, как это делали, например, братья Гримм, Андерсен и другие, нельзя. Получится фантастический рассказ. Все сказки, все волшебники и окружающая их аура остались в прошлом. Они не смогли шагнуть в будущее, в мир технического прогресса. Поэтому чтобы написать сказку, надо писать о прошлом. Вообще сейчас и само слово сказка становится непривычным — стареет, умирает, а «рассказ» и «история» звучат реальнее и, значит, гораздо современнее.

❸ Русская киносказка повторила процесс изменения

всей русской сказки от народной до суперсовременной, подражающей западным образцам.

Лично мне русская киносказка не нравится. Может быть, потому, что все, что снято, можно прочитать самому, может быть, из-за возраста или из-за влияния моды — не знаю.

❺ Конечно, нет. Ведь нельзя путать сказку со всем тем, чего не может быть в реальности. Сказка — это состояние внутреннего мира, вынесенного наружу. Сказка реальную ситуацию превращает в нереальную, волшебную. Современный же фильм нереальную историю, которая в принципе может случиться, но пока не произошла, превращает в реальную. И убеждает в этом зрителя. Эффект восприятия сказки основан на внутреннем ви́дении, которое у всех разное. Ведь у каждого человека свои чувства и свое воображение. По-моему, смотреть сказку по телевизору могут люди, лишенные воображения, способные воспринимать только готовые образы.



ЮЛИЯ БОРИСОВА, 11-й класс

❶ Сказка — это вымысел. И в ней обязательно должна быть мораль. Зачастую в сказках есть скрытый смысл, до которого просто так не докопаться. В ней могут быть зашифрованы странные вещи. Вот дракон с тремя головами, наверное, он что-то символизирует. Но что?

Сказка всегда ассоциируется с детством и с добротой. Поэтому я считаю, что сказки будут всегда любимы и что их будут рассказывать вечно, ведь они несут сакральный смысл.

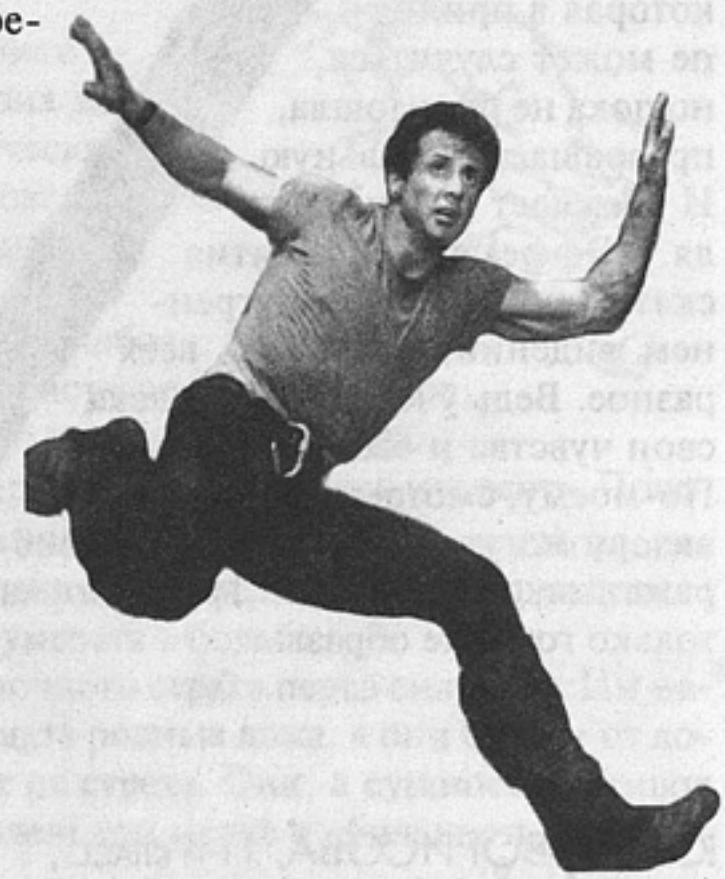
Сказки бывают разные. Есть детские и есть взрослые. Например, сказки Ремизова не для детей. Даже не для всех взрослых. Они очень сложные.

❸ Мои самые любимые киносказки это «Собачье сердце» и «Обыкно-

венное чудо». В «Собачьем сердце» показан реальный мир, реальные люди, реальные события. И вдруг, как по мановению волшебной палочки, из ничего, из нуля появляется новая жизнь. Это, я считаю, и есть сказка.

❹ Мой любимый сказочный персонаж — Волшебник из «Обыкновенного чуда» в исполнении Олега Янковского. Главный герой — это тот, вокруг кого заваривается «каша», от которого зависят все дальнейшие приключения. Медведь в исполнении Александра Абдулова не может быть главным героем, потому что его Волшебник вывел на арену действия, так же как профессор Преображенский — Шарикова.

❺ Если исходить из того, что в сказке показан нетипичный герой в нетипичных обстоятельствах, то можно сказать, что любой боевик — это сказка. Ведь не на каждом углу взрываются вертолеты с деньгами и несутся на огромной скорости автобусы с заряженной бомбой. На мой взгляд, и «Скалолаз» и «Скорость» — одни из самых кассовых и лучших фильмов современности — сказки.



ДАША ЯНИНА, 5-й КЛАСС

❶ Сказка — это что-то необычное и напридуманное. В ней сбываются все мечты и есть приключения. В сказке много чудес, например, животные разговаривают, а деревья дружат с людьми — там все возможно. Это сплошное волшебство, и там должны быть не только добрые, но и злые силы. Иначе это не сказка. Вообще сказки можно читать, читать и не перечитать никогда.

❷ Современная киносказка — это «Маска» и «Сердце дракона», ведь там везде чудеса. Из мультиков я больше всего люблю «Пиноккио», он больше похож на наше время, а «Буратино» уже устарел. Новая сказка отличается от старой только тем, что теперь вместо повозок и карет у героев машины с радиотелефонами. Но сейчас сказочные герои стали добрее и приятнее. Например, индианка Покахонтас из мультфильма. Это моя любимая героиня.

❸ Но самая моя любимая сказка — это балет «Щелкунчик». Я люблю его за то, что там никто не разговаривает и звучит хорошая музыка.

Еще я знаю хорошую сказку про мальчика, который

очень дружил с яблоней. А жили они на острове. И вот однажды мальчик пришел к яблоне и сказал: «Мне не из чего сделать лодку, а я хочу домой». И тогда она разрешила ему сделать из нее лодку. Он срубил дерево, сделал себе лодку и уплыл. Но когда уже стариком он опять оказался на этом острове и вдруг набрел на поляну, где остался пенек от яблони, которая его спросила: «Чего же ты хочешь от меня еще?», он ей ответил: «Я хочу посидеть, я очень устал». Эта сказка совсем маленькая и простая, но я многое поняла из нее. Поняла, что надо любить тех, кто находится рядом с тобой и заботится о тебе.

❹ Из старых сказок мне нравятся сказки про Бабу-ягу, Винни Пуха и Василису Прекрасную.

❺ Если в фильме животные и деревья разговаривают, то это сказка. Но боевики не могут считаться сказками только из-за того, что в них есть добрые и злые. Ведь то, что в них происходит, может произойти и в реальности. И вообще не любой фильм — сказка.

ФИЛИПП МАНУИЛОВ, 7-й КЛАСС

❶ Я считаю, что сказка — это особый жанр в литературе. Это красивая и поучительная история про драконов. Необязательно в сказке должен быть хороший конец, а то это уже неинтересно и несправедливо по отношению к «плохим».

❷ У всех современных сказок две беды: они всегда хорошо заканчиваются и в них чересчур много крови проливается.

❺ Я считаю, что в боевике нет абсолютно ничего сказочного

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИТАН, 10-й КЛАСС

❶ Во-первых, в каждой сказке есть доля правды. Но это всегда и утопия, с непременно чудесным концом, как в фильме «Просто Мария» (я беру этот фильм как пример самого примитивного и непреложного хэппи энда).

Хотя точнее сказать, утопия — это сказка. Ведь сказка, как и утопия, — это идеальный мир в представлении автора. Но между ними все-таки нельзя поставить знак равенства, потому что утопия — это мир, достигаемый переворотом в сознании людей, а сказка — переворотом в их возможностях.

Почему «Просто Мария» — сказка лишь отчасти? Мария добивается всего сама, своим трудолюбием. А в сказках героям помогают разные волшебные штуки. Поэтому чтобы назвать какую-то историю сказочной, в ней должен быть сверхгерой, немного правды и волшебные прибамбасы.

❷ То же самое, что и триста и пятьсот лет назад, ведь по прошествии времени смысл искусства вообще и сказки в частности не меняется. Конечно, «Хранители» Толкиена сильно отличаются от «Беовульфа», а «Муми-Тролль» Туве Янсон от сказок братьев Гримм. Но отличаются они не смыслом, а сюжетом, формами выражения авторских мыслей. То есть искусство претерпевает скорее не смысловые изменения, а лишь сюжетные. Как для египтянина, грека или римлянина, так и для человека конца второго тысячелетия главные и основные темы — любовь, смерть и политика. Меняются лишь обрамление этих проблем и отношение к ним, а сами они, как китайские стратагемы, неизменны.

❸ «Твин Пикс» Дэвида Линча и «Все будет хорошо» Астрахана. Это первое, что приходит в голову. Хотя «Твин Пикс», конечно же, суперсовременная сказка с ужасами, плохим концом, смертями положительных героев и т.д. Но ведь нельзя рассчитывать, что Линч видит мир так же, как Андерсен. И все-таки это сказка, потому что в ней есть волшебство, четкое деление на плохих и хороших и главными мотивами остаются по-прежнему любовь и смерть.

«Все будет хорошо» — это «Просто Мария», возведенная в ранг искусства. И хотя в этом фильме почти нет волшебных штучек (кроме заморского экстрасенса), это тоже современная сказка, когда сверхгерой решает свои проблемы при помощи денег и фантастической техники и все кончается хэппи эндом для заслуживших его. Например, старик в своем допотопном инвалидном кресле едет навстречу потерянной им жене, зацепившись гарпуном за бампер грузовика, и всю эту процессию сопровождают милицейские машины с мигалками и эскадрилья вертолетов.

И даже само название фильма имеет отношение к сказке. Сказке, как в детстве.

— Мама, а чем все кончится?

— Не волнуйся, все будет хорошо.

❹ Муми-Тролль. Нет более универсального жильца сказочной коммуналки, чем Муми-Тролль, существа, кажется, вместившего в себя все сказочные традиции. Ведь трудно назвать Арагорна, короля Средиземья Толкиена, сказочным персонажем. Вот где хотелось бы

очутиться, правда, ненадолго, и одной ногой там, а другой крепко стоять здесь, потому что хоть и интересно туда попасть, но каждый должен жить в том измерении и там, где родился.

А может быть, мы рождены, чтобы ползать, — время рассудит. Нет в нас того задора, с которым сворачивают горы, строят города, пишут стихи не только любимым девушкам, а потому, что не могут не писать. Единственное, что хоть как-то обнадеживает, так это то, что почти каждый из нас мечтает о сказках перед сном. Пока в поколении сохраняется дух детства, у него есть шанс...

Я человек, не обделенный сказками в том розовом детстве, которое просто предназначено для сказок. Но все равно, хотя с последней сказки прошло лет пять, я с удовольствием слушал бы их и сейчас. Не знаю, почему, может быть, сказки были уж очень хорошие.

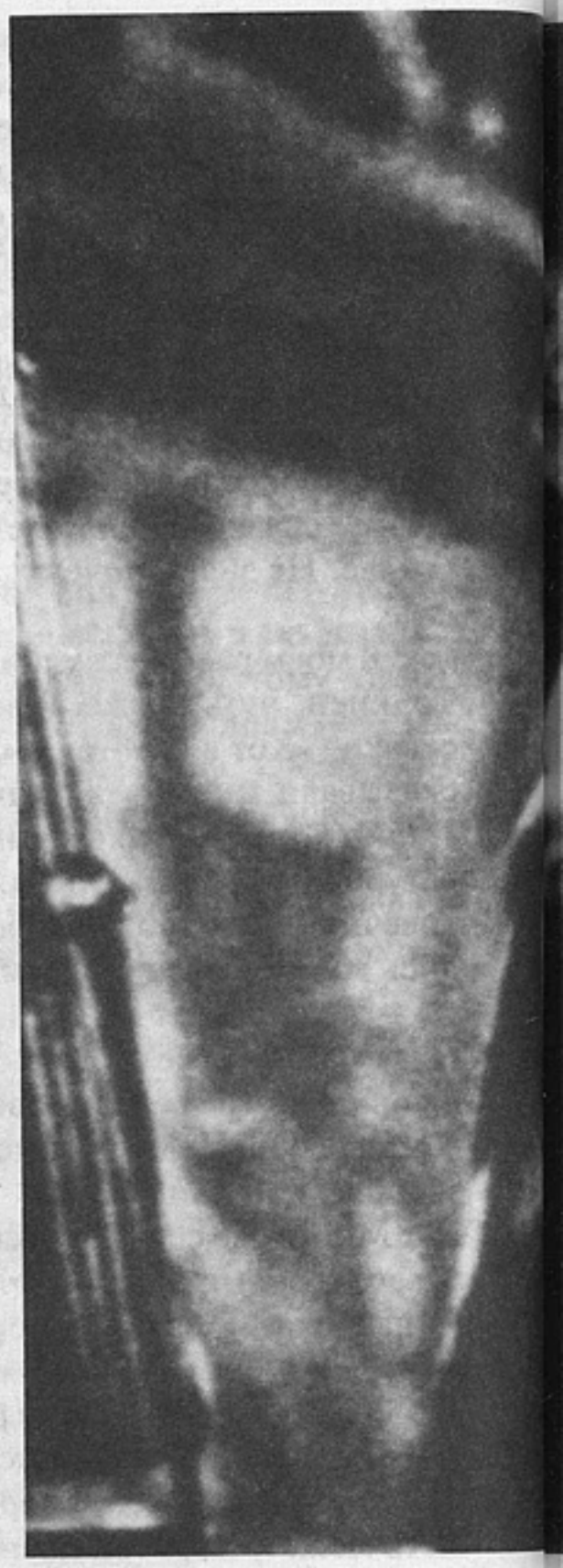
В моем распоряжении всегда было три сказочника: мама, папа и Толкиен, чуть позже Туве Янсон и Клайв Льюис. Традиционные сказки («Кот в сапогах», «Золушка») я помню плохо. Родители рассказывали мне сказки лишь в строго отведенное для этого время. Папин коронный сказочный сериал приходился на болезнь с температурой выше 38°. Это были сказки про маленьких, зловредных человечков-болизмов: ухоболизмов, горлоболизмов... Они поселялись во мне, и вся моя семья — бабушки, дедушки, братья, тети, дяди — лечила меня всякими изуверскими способами: надо было прыгать с самолета без парашюта, в бане — на камни, засовывать пожарный шланг в рот и т.д. Наверное, со стороны было смешно смотреть: лежит ребенок с очень высокой температурой и смеется, да так, что здоровый обзавидуется.

Мамин же сериал рассказывался обычно по выходным. Главными его героями были мои любимые сказочные персонажи. Мир маминых сказок очень напоминал Средиземье Толкиена. И если папины сказки были веселыми, то мамины добрыми и загадочными. А что может быть лучше для ребенка, чем много разных сказок? Да почему же только для ребенка?

Когда люди всех возрастов будут читать и читать сказки, то, быть может, Карлсон познакомится с родителями Малыша, Винни Пух и Пятачок увидят Слонопотама, три богатыря поймают Соловья-разбойника, очнутся от многовековой спячки Мерлин, король Артур и все благородные рыцари Круглого стола, Один вернется в Скандинавию и воцарится мир в Средиземье:

Позарастают беды быльем,
Вспыхнет клинок снова,
И короля назовут королем
В честь короля иного.

Записали Дарья Бразговка и Алексей Левитан



В. ПРИТУЛЕНКО

Золушка на все времена

«ЗОЛУШКА»
АВТОР СЦЕНАРИЯ Е.Шварц
РЕЖИССЕРЫ Н.Кошеверова, М.Шапиро
ОПЕРАТОР Е.Шапиро
ХУДОЖНИКИ Н.Акимов, И.Махлис
КОМПОЗИТОР А.Спадавеккиа
ЗВУКООПЕРАТОР А.Островский
В РОЛЯХ: Я.Жеймо, Э.Гарин, А.Консовский, Ф.Раневская, В.Меркурьев, С.Филиппов и другие
«Ленфильм»
СССР
1947

Иные фильмы имеют свойство стариться и умирать, иные умирают, чтобы ожить через десятилетия. А «Золушка», как сказал один из авторов фильма — сказочник и драматург Евгений Шварц, — «живет себе да живет». И в 60-х, и в 80-х годах строгие критики называли ее неувядаемой. В чем же секрет такой удивительной жизнестойкости?

Сегодня всякий автор, берясь за экранизацию традиционного сказочного сюжета, сумеет «осовременить» его, ловко начинив аллюзиями, под видом «тридесятого царства» изобразив нынешнее государство со всеми его политическими особенностями. Да только велика ли в том надобность, когда все можно сказать и прямо? Другое дело: высмеивать тоталитаризм, живя в самом что ни на есть диктаторском режиме, что и делал Евгений Шварц, сочиняя «Дракона»

«Золушка». Золушка — Я.Жеймо, мачеха — Ф.Раневская

и «Каина XVIII». Кстати, именно Шварц научил кинематографистов «рассказывать старые сказки на новый лад».

Взять хотя бы мачеху из «Золушки» — ведь это обыкновенная коммунальная склочница, да к тому же со связями, так что даже фея ничего не может с ней поделать. Волшебство оказывается бессильным перед бытовым хамством. Покидая пределы волшебного королевства, злая лесничиха огрызается так узнаваемо: «А еще корону надел!»

И все же Шварц знал секрет, позволявший ему не нарушать собственных законов сказки, наполнял ее самой что ни на есть современной бытовой реальностью. В отличие от многих интерпретаторов старых сказок, он никогда не пользовался простейшим перевертышем, то есть не делал Бабу-ягу доброй, а Снегурочку — развязной. Традиционная сказочная этика была свята для Шварца. Он чтил единственный извечный этический закон, где зло всегда остается злом, а добро — добром — без нравственной текучести и психологических подмен. И даже когда его Золушка говорит о себе: «Я ужасно гордая» — не верьте! В самой логике ее поступков прочитываются смирение и кротость, как и полагается Золушке.

Этот фильм заканчивается монологом короля: «Связи связями, но надо же и совесть иметь. Когда-нибудь спросят: а что ты можешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу — большой, а сердце — справедливым». Как здраво и трезво звучат эти слова особенно теперь — во времена беспримерной нравственной аморфности.

Но не будем забывать о том, что мы имеем дело не просто с текстом выдающегося драматурга, а с фильмом. У такого текста гораздо больше шансов на бессмертие, чем у легко устаревающего кинематографического произведения. Бывает ведь и такое, что фразы из фильмов бытуют, переходя из уст в уста, когда сами эти фильмы уже приказали долго жить.

Не то — «Золушка». Стоит произнести название фильма, и память легко подскажет не только смешные реплики или песенку «Про старого жука», но и совершенно живой зрительный образ: мягкие серебристо-жемчужные тона, уют сказочного королевства, прихотливо петляющую дорогу, по которой сопровождаемый запыхавшейся свитой вприпрыжку мчится длинноногий, чудаковатый король. Этот кадр снят общим планом, так что король и его свита кажутся крошечными на фоне могучих деревьев и нарядных островерхих домиков.

Но несмотря на то что фигурки, бегущие в глубине кадра, так малы, что и лиц разобрать невозможно, даже с такого расстояния прекрасно прочитывается взбалмошный характер короля, его жизнерадостность и обидчивость. Словом, мы сразу узнаем главного заводилу в этой сказочной игре: короля — Эраста Гарина.

Подпрыгивающий музыкальный галоп, сопровождающий пробежку свиты, написанный композитором Антонио Спадавеккиа, придает сказочным событиям особенную волшебность и притом самыми простодушными средствами.

Наметанный зрительский глаз определит, что кадр выстроен с помощью макета и комбинированных съемок. Но это ничуть не помешает нам с удовольствием погрузиться в сказочную и веселую атмосферу картины. Ведь кадр скомбинирован так безупречно, что мысль о макете не вдруг придет в голову. Реальность волшебного мира покажется безусловной, а его пространства — вполне внушительными.

«Золушка», повторим, удивительно гармонична. Она не обманывает ожиданий. В ней всё на своих местах. А ходом событий управляет король, неукоснительно ведя сказку к счастливой развязке. Он делает все, чтобы Золушка и принц полюбили друг друга, буквально толкая прекрасную незнакомку в объятия сына и по-отцовски давая понять: сынок, не упусти свое счастье. А затем помогает принцу отыскать пропавшую незнакомку с помощью утерянной ею туфельки, затеяв кутерьму на все королевство.

Но кроме этой вполне утилитарной задачи у короля есть главное дело. Он делает сказку сказкой. Разумеется, над этим трудятся и художники Н.Акимов и И.Махлис, создавшие с помощью декораций и павильонов невероятно уютную и милую страну. И оператор Е.Шапиро, добившийся от простой черно-белой пленки с помощью света и ракурсов поистине волшебных эффектов. И исполнители даже самых крошечных ролей. Взять хотя бы кучера-крысу. Куда как мала роль, а сделана так, что кажется — убери ее и сказки не будет. Да, не один король делает сказку. Но все же и в этом он, как подобает королю, — главный.

Кстати, на эту роль пробовались и О.Толубеев, и К.Адашевский — и каждый был по-своему хорош. Но лишь в Гарине обнаружилась та мера эксцентрики и задушевности, которая нужна сказке. Он сумел стать тем бродильным началом, не позволившим осесть всей волшебной взвеси, что потом сплошь и рядом случалось со многими киносказками.

Действительно, как только какая-либо недостаточно сказочная нота начинает звучать чересчур назойливо, будь то ненасытная алчность склочной лесничихи, либо настоящая, взрослая печаль принца, либо недосмотр придворных, не заметивших, что королевский воротник порван, — король на все это реагирует неизменным, не раз испытанным и безотказно действующим образом. Его лицо принимает капризно-обиженное выражение, корона и парик порывисто срываются с головы, обнажая по-дет-

«Золушка». Король — Э.Гарин, Золушка — Я.Жеймо

ски взъерошенные, как перья, торчащие в разные стороны, волосы и тонкую, беззащитную шею. «Ухожу! Ухожу в монастырь!» Смог ли бы кто-нибудь, кроме Гарина, произнести эти слова с такой неповторимой интонацией обиженного ребенка, которому — опять! в который раз! — испортили любимую игру. И с той же, по сути, детской нелюбовью к проблемам и потрясением и с тем же стремлением к покою и ладу мгновенно менять свой трогательный гнев на полное примирение: «Ну так и быть. Остаюсь на троне... Подайте мне корону!»

Сколько мы перевидели на киноэкране эксцентрических сказочных монархов! И все-таки лишь Гарин в «Золушке» с гениальным тактом нашел ту меру, за которой эксцентрика переходит не в идиотизм, но в мудрость. Только мудрость эта не величественно-подавляющая, а какая-то кроткая, происходящая от все той же неистребимой детскости.

«Если не будете, как дети...» Без сомнения, авторы «Золушки» помнили этот завет. Его помнила и сама Золушка — Янина Жеймо. Наверное, ни для кого не секрет, что актрисе в момент съемок было без малого сорок. Но ни на одном — даже самом крупном плане — зрителю не приходится вспоминать об искусстве травести. Янине Жеймо, как и самой героине, — пятнадцать-шестнадцать лет, не больше. Она смотрит с экрана широко открытыми, доверчивыми и счастливыми глазами ребенка, искренне готового к чуду. Актриса сыграла в «Золушке» то, что было остро необходимо миллионам голодных золушек, завороженно смотревших на экраны в тысячах кинотеатров разоренной войною страны. Она сыграла замирающее, восторженное ожидание счастья.

Если бы сегодня хоть одна актриса сумела сыграть что-либо подобное, с какой благодарностью рванулись бы навстречу ей зрительские сердца! Увы! Есть вещи, которые не сыграешь. Ведь Янина Жеймо обладала тем, что сегодня кажется не только утерянным, но уже и позабытым: удивительной чистотой.

Вспомните, как танцует Золушка в полутемной кухне, среди своих «старых друзей» — кастрюль и сковородок. Ее танец незамысловат и простодушен: она научилась танцевать, натирая пол, да и деревянные

башмаки сковывают движения. При этом она на редкость грациозна, ведь Жеймо не просто киноактриса, но еще и профессиональная цирковая артистка, владеющая своим телом в совершенстве. Но вот что еще важно: в ее грации нет стремления поразить, преподнести себя поэффектнее и — избави Бог! — показаться соблазнительной. Если бы Скромность и Чистота вздумали танцевать, они танцевали бы именно так.

В дальнейшем, когда с помощью феи Золушка из замарашки превратится в принцессу, она претерпит преображение чисто внешнее, не изменившее самой ее сути. И здесь совершенно лишними окажутся слова феи о том, что Золушка и в бальном платье останется прежней — трудолюбивой и скромной. Это очевидно и без слов. Янина Жеймо не нуждается в том, чтобы ее «играла свита». Она играет сама. И как играет!

Что можно сделать в небольшом по длительности кадре, содержание которого в сценарии исчерпывается фразой: «Золушка сидит в карете, везущей ее во дворец»? Жеймо наполняет сцену максимальным содержанием, сконцентрированной полнотой душевной жизни. Во-первых, она заботливо оправляет оборки платья. Во-вторых, осматривает внутренность кареты. Затем с детским любопытством и нетерпением выглядывает в окошко. И, наконец, когда карета въезжает во дворцовый парк, расцветающий волшебным салютом, Золушка, обмирая от волнения и счастья, закрывает глаза и не дыша прижимает руки к груди — жест, подчеркивающий невозможность охватить надвигающееся счастье! Видите, сколько здесь понадобилось слов. А актриса выражает все это одним движением.

И вот на дворцовой лестнице происходит знаменательная встреча двух главных действующих лиц сказки — короля и Золушки. Свободный, пологий спуск лестницы и верно найденный ракурс съемки — наискосок и сверху — создают впечатление простора, торжественности и одновременно гостеприимного уюта. Первой на лестницу ступает Золушка: замирая от волнения и в то же время изящно и с достоинством, она поднимается по широким ступеням. И вдруг — как выстрел шампанского! — из-за распахнувшихся портьер вылетает король и, протянув длинные, ломкие руки, как бы приглашая, торопя, желая и не смея обнять, с доверчивой радостью восклицает: «Наконец-то!»

Сцена знакомства короля и Золушки — это встреча родственных душ. В полнейшем отсутствии позы и жеманства — глубинное родство и неувядаемая прелесть двух этих сказочно прекрасных персонажей.

После встречи Золушки с принцем, которого с трепетной бережностью и удивительно мягко играет Алексей Консовский, будут объявлены «королевские фанты», и прекрасной незнакомке выпадает честь спеть и станцевать на королевском балу. Да, фея была права — Золушка в любой ситуации останется собой. Напевая «Встаньте, дети, встаньте в круг», она хлопает в ладоши и, словно белое перышко, летя по залу, вовлекает в танец и короля, и принца, и старенького неуклюжего придворного, и всех кавалеров и дам. И пока эти взрослые дети танцуют, заплетая и расплетая цепи, и поют «Ты — мой друг, и я — твой друг», задумаемся еще раз о тайне неувядаемой «Золушки».

Кажется, перебирая достоинства фильма, мы позабыли назвать блистательную Фаину Раневскую в роли мачехи, ее змеиную улыбку, презрительно прищуренные глаза и мечтательное: «Эх, королевство маловато: развернуться негде!» Такое уж это кино, что, начиная перебирать кадры, роли, эпизоды, вспоминаешь еще и еще, и так кажется без конца, и даже гениальная Раневская оказывается не из ряда вон, а «наряду с прочим». «Золушка» на диво гармонична. О ней можно сказать словами феи, гордо осматривающей бальный наряд своей крестницы: «Нигде не морщит, нигде не собирается в складки, линия есть. Удивительный случай!»

Отчего же для Н.Кошеверовой и М.Шапиро, режиссеров фильма, именно эта — первая, но отнюдь не последняя — встреча с драматургией Шварца стала столь счастливой? Отчего именно эта сказка вписала их имена в историю отечественного кино? Положим, Михаил Шапиро — режиссер высокой культуры и редкостного профессионализма — прожил в кино весьма скромную жизнь, его замечательный

«Золушка»

фильм-опера «Катерина Измайлова» многие годы пролежал на полке. Но судьба Надежды Кошеверовой сложилась, кажется, вполне удачно. «Укротительница тигров» и «Медовый месяц» до сих пор любимы зрителем. И все-таки лишь «Золушка» стала подлинным шедевром.

Есть в этой ленте, снятой полвека назад в павильонах нищего, послевоенного «Ленфильма», нечто помимо поддающихся простому перечислению профессиональных кинодостоинств. Есть некая тайна, разлитая в атмосфере, интонации, во всем настроении фильма. Здесь осуществилось желанное чудо — торжество справедливости. Скромная замарашка с ее «золотым сердечком», как никто, заслужила счастье. Об этом от века на разные лады твердил бродячий фольклорный сюжет, легший некогда в основу знаменитой сказки Шарля Перро. Но Евгений Шварц слишком понимал, какому народу и при каких обстоятельствах эту сказку пересказывал. И он, а вместе с ним и все, причастные к созданию фильма, до предела усилили мысль о неизбежности воздаяния за терпение, трудолюбие и кротость. Чего стоит один ликующий возглас короля: «Наконец-то!» — столь многое говорящий каждому зрительскому сердцу.

И наконец, «Золушка» снималась в 1946 году, в Ленинграде и ленинградцами. Наверное, только заглянув смерти в лицо, перенеся ужасы голодной блокады, можно научиться так светло и радостно воспринимать мир, с такой надеждой смотреть в будущее и так верить в счастье. «Золушка» явилась к зрителям 1947 года как долгожданный, заслуженный и с бесконечной благодарностью принятый подарок. Таким подарком она воспринималась и через годы. Такою остается и по сей день.

Н. СИРИВЛЯ

«Кащей Бессмертный» и «Нибелунги»

«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ»
По мотивам русских народных сказаний и легенд
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ В.Швейцер, А.Роу
РЕЖИССЕР А.Роу
ОПЕРАТОР М.Кириллов
ХУДОЖНИКИ Н.Акимов, Н.Никитченко, С.Козловский, Е.Некрасов, П.Галаджев, Ф.Богуславский
КОМПОЗИТОР С.Потоцкий
ЗВУКООПЕРАТОР С.Юрцев
В РОЛЯХ: С.Столяров, А.Ширшов, Г.Григорьева, Г.Милляр, И.Рыжов, О.Юрцев, С.Троицкий, К.Кривицкий, С.Филиппов, П.Галаджев, Э.Геллер и другие
«Союздетфильм»
СССР
1945

«НИБЕЛУНГИ» (DIE NIBELUNGEN)
1-я серия «Смерть Зигфрида»,
2-я серия «Месть Кримгильды»
По мотивам немецкого героического эпоса «Песнь о Нибелунгах»
АВТОР СЦЕНАРИЯ Теа фон Гарбоу
РЕЖИССЕР Фриц Ланг
ОПЕРАТОРЫ Гюнтер Риттау, Карл Хоффман
ХУДОЖНИКИ Отто Хунте, Эрих Кеттельхут, Карл Вольбрехт, Пауль Герд Гудериан
В РОЛЯХ: Пауль Рихтер, Маргарет Шён, Ханс Адальберт фон Шлеттов, Ханна Ральф, Теодор Лоос и другие
УФА
Германия
1924

«Георгий Милляр в одном из интервью сказал, что фильм «Кащей Бессмертный» А.Роу ставился как пародия на «Нибелунгов» Фрица Ланга» (из справочных материалов к фильму, помещенных в Электронном каталоге М.Сегида и С.Землянухина). В это можно поверить, даже не заглядывая в текст того давнего интервью и не предпринимая углубленных архивных изысканий. «Кащей Бессмертный» снимался в 1944 году, во время войны, и нет ничего удивительного в том, что при создании образов «темной силы», Кащеева царства Роу опирался на эстетику «вражеского искусства»; известно, что «Нибелунги» во многом предвосхитили «арийский» стиль «третьего рейха», и «тотчас после захвата Гитлером власти Геббельс дал указание УФА повторно выпустить «Смерть Зигфрида» в звуковом варианте и использовал фильм для национал-социалистической пропаганды» (Ж.Садуль. «Всеобщая история кино»).

Кинематографический текст «Кащея Бессмертного» свидетельствует о чрезвычайно близком знакомстве режиссера с шедевром Фрица Ланга. Следы этого знакомства обнаруживаются буквально на каждом шагу. Георгий Милляр в роли Кащея сильно смахивает на Этцеля, короля гуннов; слуги Кащея в шкурах и варварских одеяниях — тоже чистые гунны. Декорации Кащеева царства — причудливый замок из неотесанных глыб на высокой скале — напоминают дикое жилище Брунгильды. Из «Нибелунгов» заимствованы отдельные сказочные мотивы, например, шапка-невидимка, надев которую герои постепенно исчезают из виду (двойная экспозиция в сцене, где Никита Кожемяка и Булат Бала-

«Кащей Бессмертный». Кащей Бессмертный — Г.Милляр, Никита Кожемяка — С.Столяров

гур тайно пробираются в жилище Кащея, использована точно так же, как в эпизоде из «Нибелунгов», где невидимый Зигфрид помогает воинам Гюнтера победить Брунгильду). Карлики-кариатиды, держащие огромное блюдо с сокровищами короля гномов, после смерти последнего каменеют и превращаются в статуи точно так же, как Булат Балагур, взявший в руки Кащееву смерть.

Однако счесть все это пародией мешает одно пикантное обстоятельство. В изображении «вражьей силы» Роу опирается преимущественно на варварский, неарийский элемент «Нибелунгов», в то время как главные герои сказки — Никита Кожемяка и Марья Моревна — отчетливо напоминают Зигфрида и Кримгильду. Эта параллель подчеркнута не только типажным сходством Сергея Столярова (Никита) и Пауля Рихтера (Зигфрид), не только одинаково заплетенными длинными, чуть не до земли, косами Маргарет Шён (Кримгильда) и Галины Григорьевой (Марья Моревна), но и целым рядом очевидных режиссерских цитат. В начале фильма Никита, как и Зигфрид, едет к суженой через лес на белом коне. Патетическая мизансцена смерти Зигфрида с цветами, березками и героем, лежащим у источника, повторена в «Кащее Бессмертном» дважды: сначала Никита лежит у воды и разговаривает с жабой, которая пророчит ему беду, и тень от тучи медленно наползает на лицо русского богатыря, потом на том же месте Никита встречает умирающего озорного парня со стрелой в груди (Зигфрид, как мы помним, был коварно поражен в спину копьем). Так что «арийская» иконография в фильме Роу распространяется на всех героев — защит-

ников отечества (перед смертью озорной парень говорит Никите, что отгадал третью загадку Марьи Моревны: «больше света белого, больше отца с матерью любить нужно Землю Русскую»).

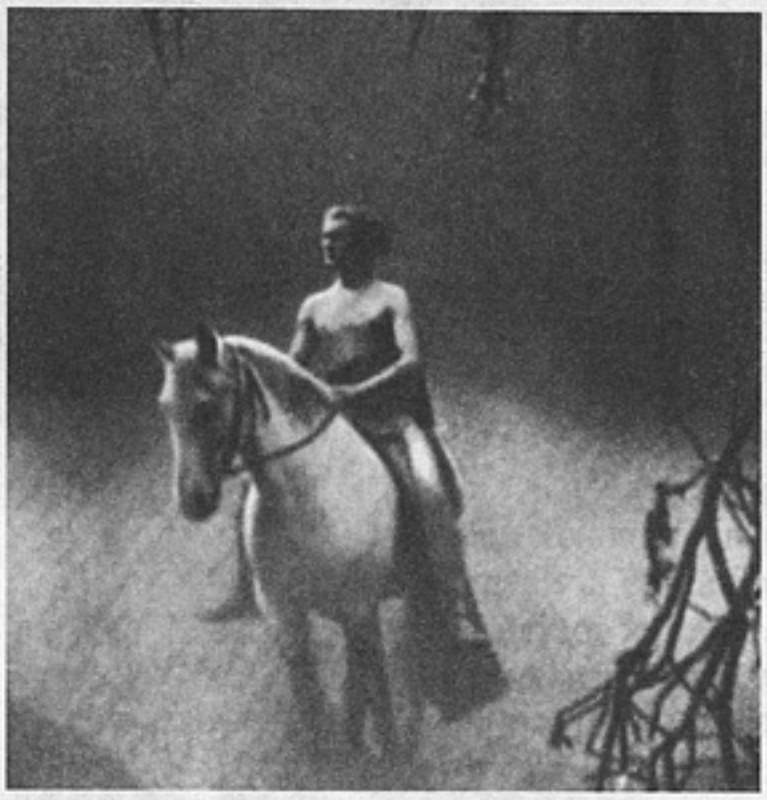
Нелепо искать здесь какую-либо скрытую «фигу в кармане». Справедливые, хоть и навязшие в зубах, рассуждения о зеркальном сходстве двух тоталитарных режимов тоже здесь ни при чем. Я думаю, что герои патриотической сказки Роу потому так похожи на персонажей официально признанного «арийского» эпоса, что режиссер в своих заимствованиях полагался не на соображения идеологии и политики, а, скорее, на извечную логику самой волшебной сказки, над которой (как показал еще В.Пропп) не властны ни идеология, ни политика, ни пространство, ни время. Сознательно (и политически корректно) цитировал «Нибелунгов» С.Эйзенштейн, создавая образы железных псов-рыцарей в «Александре Невском». Роу же, каковы бы ни были его первоначальные намерения, использует фильм Ланга не столько как объект пародии, полемики или переосмысления — то есть сознательных манипуляций с чужим текстом в системе авторской, индивидуальной культуры, — сколько как образец, источник удачных, готовых решений, которые естественно и без всяких рефлексий заимствуют друг у друга создатели фольклорной традиции.

«Нибелунги». Кримгильда — Маргарет Шён, Зигфрид — Пауль Рихтер

Обладая гениальной интуицией прирожденного сказочника, Роу безошибочно выбирает из чрезвычайно богатой, таящей в себе самые разные стилистические и жанровые возможности эстетической стихии «Нибелунгов» именно и только то, что имеет отношение к поэтической структуре волшебной сказки. Он совершенно игнорирует красоты югендстиля, его не волнуют монументальные соборы и лестницы, геральдические орнаменты и рыцари, с ног до головы закованные в броню; ему чужды эпические страсти — зависть, обида, месть, жажда власти и золота, обуревающие героев сказания о Нибелунгах; напрочь отсутствует в его фильме и «чувство вины», которым насквозь проникнута трагическая эпопея Ланга. Роу завораживает и безудержно влечет к себе тотальная, сказочная рукотворность эстетического пространства «Нибелунгов»: дракон-автомат, с которым сражается Зигфрид, — явный прообраз Змея Горыныча из его более ранней сказки «Василиса Прекрасная» (1940), подземные чертоги короля гномов, с их карликами и сокровищами, дремучие леса, выстроенные в павильоне, сказочные замки, подвесные мосты над пропастью — все в том или ином виде переходит в сказочную топографию его фильмов.

Помимо прочего Роу заимствует у Ланга приемы, которые можно счесть визуальным аналогом устойчивых повествовательных клише, характерных для сказки и эпоса. Это не только фольклорный облик главных героев — «добра молодца» и «красной девицы», но и эмблематические визуальные метафоры: например, сцену убийства Зигфрида Ланг предваряет темным силуэтом коварного Хагена на фоне светлого неба; в «Кащее Бессмертном» черным силуэтом Кащеева всадника, который стреляет в радостно парящую белую

голубку, обозначен перелом от безоблачного счастья к страшной беде. Так же, как и Ланг, Роу активно использует метафорические возможности пейзажа и даже усиливает по сравнению с «Нибелунгами» роль природы, деревьев, животных и т.п. в развитии действия: у Ланга в фильме присутствует только сорока, надоумившая Зигфрида выкупаться в крови дракона, в «Кащее Бессмертном» есть и зловредная жаба, и добрый конь, предупреждающий хозяина об опасности, и чистые голубки, и березка, печально склоняющая голову в сцене смерти озорного парня; в конце фильма, когда Никита Кожемяка, Марья Моревна и Булат Балагур, победив Кащея, возвращаются домой, природа бурно на глазах расцветает, обнаруживая свою полную солидарность с судьбами главных героев.



«Нибелунги». Зигфрид — Пауль Рихтер

Замечательно, что при всем этом обилии заимствований и цитат («Нибелунги» отнюдь не единственный источник, в фильме можно найти самые разные и неожиданные реминисценции, например, из вахтанговской «Принцессы Турандот»), при том, что сюжет не имеет реально существующего фольклорного аналога, а герои — Никита Кожемяка, Марья Моревна и Булат Балагур — позаимствованы не только из разных сказочных традиций, но и из разных жанров, при том, что военное время вносит в фильм изрядную долю патриотической риторики, Роу вполне удается рассказать сказку так, что она кажется интересной и увлекательной по сей день. Светлая и простодушная интонация этой картины совершенно независима как от трагического пафоса «Нибелунгов», так и от «серьезных» патриотически пропагандистских задач, которые на нее возлагались. Замечателен в этом смысле эпизод, где Никита, приехавший в разоренную врагами деревню, сидит закручинившись на пепелище с платком Марьи Моревны в руках, и тут, в самый трагический и пафосный момент, у ног его вырастает забавный гриб, оборачивающийся волшебным помощником — старичком с длинной бородой; логика сказки («Что, детинушка, невесел, буйну голову повесил?..») здесь напрочь перечеркивает логику пропаганды. Прозрачный язык фильма с его бесчисленными рефренами, антропоморфизмами, контрастными сопоставлениями и метафорами, понятными и трехлетнему ребенку, кажется предельно приближенным к поэтической структуре фольклорной сказки. Чего стоит хотя бы режиссерский прием, являющийся аналогом сказочного сгущения времени («долго ли, коротко ли»), когда переход от «русского» к «восточному» эпизоду осуществляется при помощи одного монтажного стыка: копыта коня, на котором едет Никита, сначала месят холодный снег, а вслед за тем горючий песок!

Мир волшебной сказки, тщательно отгороженный от существующей «взаправду» действительности с помощью магических формул типа «В некотором царстве, в некотором государстве...», принципиально внеэмпиричен. Роу ищет и находит у Ланга (и не только у него) строительный материал для создания кинематографического образа «некоторого царства», однако

совершенно самостоятельно он доводит конструкцию сказочного пространства до абсолютно фольклорной, архетипической чистоты. Он изобретает ясный и лаконичный кинематографический принцип, отделяющий сказочную реальность от «жизни», — это принцип «двойного обрамления»: начало и конец обозначены либо специальными титрами «Начинается сказка...», как в «Кащее Бессмертном», либо планом сказительницы, которая открывает и закрывает окошко; а внутри самого повествования герой попадает из условно-бытовой, квазиобыденной реальности (тут еще могут быть эпизоды, снятые на натуре) в «тридесятое царство» — Кащеево, лесное, подводное и т.п., целиком построенное в павильоне. Трудно найти более точное и простое решение для пространственного развертывания архетипического сюжета волшебной сказки — путешествия героя в потусторонний мир, где он с помощью волшебных помощников обретает богатство, возлюбленную да еще полцарства впридачу.

Историческая устойчивость этого сюжета, его поразительная неподвластность времени и пространству заставляют отнести данную повествовательную конструкцию к числу основополагающих составных общечеловеческого коллективного бессознательного или, по крайней мере, к числу базовых представлений, необходимых каждому человеку для выживания. Ребенок, который слушает на сон грядущий волшебную сказку, заранее, в детстве, еще до непосредственного столкновения с миром, получает опыт победы индивидуального «я», дневного сознания над хтонической бездной — бессознательного, инстинктов, страстей, непостижимого внешнего мира, страха смерти и т.д. Эта бездна таит в себе чудовищную опасность, но и величайшие обретения; знание о том, что с помощью мужества, дружбы, любви, преданности или же, наоборот, хитрости и содействия волшебных помощников можно овладеть таящимися в ней богатствами, — одно из главных знаний, априорно лежащих в глубине нашей души и позволяющих сохранять равновесие среди житейских бурь и волнений.

Кинематографические достижения Александра Роу в связи с этим трудно переоценить. От немецкого кино, открывшего миру проблематику бессознательного во всех его ипостасях — как предельно индивидуализированных («Тайники души» Г.В.Пабста), так и предельно обобщенных («Нибелунги» Ф.Ланга), — Роу наследует традицию волшебного сказочного повествования (существовавшую в мировом кинематографе со времен Мельеса) и предельно приближает ее к фольклорным первоистокам. Не говоря уже о глобальном психотерапевтическом воздействии его фильмов на поколения советских людей, можно утверждать, что сказки Роу при ближайшем рассмотрении оказываются совершенно необходимым звеном мирового кинопроцесса. И не случайно на его фильмах прилежно учились Спилберг и Лукас — ведущие сказочники наших дней.

В. ПРИТУЛЕНКО

Белоснежка на грани веков

«БЕЛОСНЕЖКА И СЕМЬ ГНОМОВ»
(SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS)
По сказке братьев Гримм
РУКОВОДИТЕЛЬ ПОСТАНОВКИ И ПРОДЮСЕР Уолт Дисней
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Тед Сирс, Ричард Кридон, Отто Энгландер и другие
РЕЖИССЕР Бен Шарпстин
ХУДОЖНИКИ Чарлз Филиппи, Том Годрик, Хью Хеннеси, Густаф Тенгрен, Террелл Степп, Кеннет Андерсон, Макларен Стюарт, Кенделл О'Коннор, Гаролд Майлз, Хейзел Сьюэлл
КОМПОЗИТОРЫ Фрэнк Чёрчилл, Ли Харлайн, Пол Смит
Walt Disney Productions
1937

...Ладони мои еще, кажется, помнят неистовые рукоплескания, которыми награждала вместе с ошалевшими от восторга вгиковцами явление «Сказки сказок» Норштейна. Так я ли это сижу рядом с двухлетним сыном и упоенно смотрю «Белоснежку»? Дисней? На видео?

...Смешат бесчисленные гэги. Чарует грация Белоснежки. Поражает каскадная характерность гномов и тонкая психологическая (гм!..) нюансировка семи неповторимых индивидуальностей. Понятие «анимация» (одушевление) вдруг теряет «кощунственный» смысл. Рисованные человечки и впрямь одушевлены. Пятилетним трудом огромной студии и дерзновенной фантази-

ей их «отца» — Диснея. Документальный фильм, рассказывающий о создании «Белоснежки», увлекателен, как приключенческий роман.

Принимая, как должное, достоверность пластики персонажей или виртуозную отточенность звукоряда, мы упускаем из виду одно немаловажное обстоятельство. Революция, которую совершил в рисованном кино Уолт Дисней, создавая свою «Белоснежку», — сама по себе сказка, причем волшебная.

Один из парадоксов технического прогресса заключается в том, что чем больших высот он достигает, тем сильнее мы начинаем ценить простые кустарные чудеса. Рисовое зернышко, на котором некий кудесник иголочкой начертал «миру — мир», вызывает искреннее изумление человека, что, зевая, наблюдает по телевизору запуск очередного межпланетного корабля.

«Белоснежка и семь гномов» 1937 года как раз такое рукотворное чудо. Техническое совершенство фильма, которому в этом году исполняется 60 лет, не может не умилить зрителя, знакомого с компьютерными чудесами «Кролика Роджера». Так умиляет нас десятилетний пианист, исполняющий концерт Рахманинова с прославленным симфоническим оркестром.

Но собственно техника не объясняет всей притягательности диснеевского шедевра. Притягательности, подчеркну, ностальгической. Картина эта прямо-таки дышит теплым викторианским уютом. В ней есть дом и очаг (за которым наверняка живет сверчок). И окна дома светятся в темноте леса, обещая надежно укрыть усталую путницу, защитив от лесных наваждений. Есть готический замок с мрачным подземельем и молниями, сверкающими над его стенами в час колдовства. Есть зло, страшное, как диккенсовский Сайкс и притягательное, как леди Хэвишем. И есть добро, смешное и доброе, как няня Пэгготи. Зло вяжет свои романтические петельки, а под ним спокойно торжествует добро, «уютное, как Рождество».

Уолт Дисней: «Когда мы делали этот мультфильм, то не думали ни о взрослых, ни о детях. Мы думали лишь о том, что есть в глубине души у каждого из нас. О чистой, прекрасной и неиспорченной крупице этой души. И именно поэтому я уверен, что люди никогда не устанут смотреть наш фильм».

Общеизвестно, что шедевры, а особенно коммерческие, несут в себе искушение сделать шедевр-2. Через 20 лет после диснеевской «Белоснежки», в 1957-м, появилось ее продолжение — «Они жили долго и счастливо», сделанное на студии «Веррет». Сравнивать классический текст с продолжением да еще другого автора — занятие на первый взгляд бесполезное. Если бы не наглядность, с какой в данном случае демонстрируется не более и не менее как смена эпох.

Изменилось, во-первых, представление о красоте. Цвет стал открытым до агрессивности. Песни, отбросив сантименты, обрели ритмический напор. Преобразилась и героиня. Она сменила, следуя моде, не только прическу и наряд, но лицо и фигуру. Белоснежка из девочки превратилась в женщину. Лицо утратило наивную инфантильность, тело обрело формы, пластика — зазывность. Трогательное дитя стало манящей молодой женщиной. Разница между Белоснежками стала равна различию между классической куклой-девочкой и игрушечной топ-моделью по имени Барби.

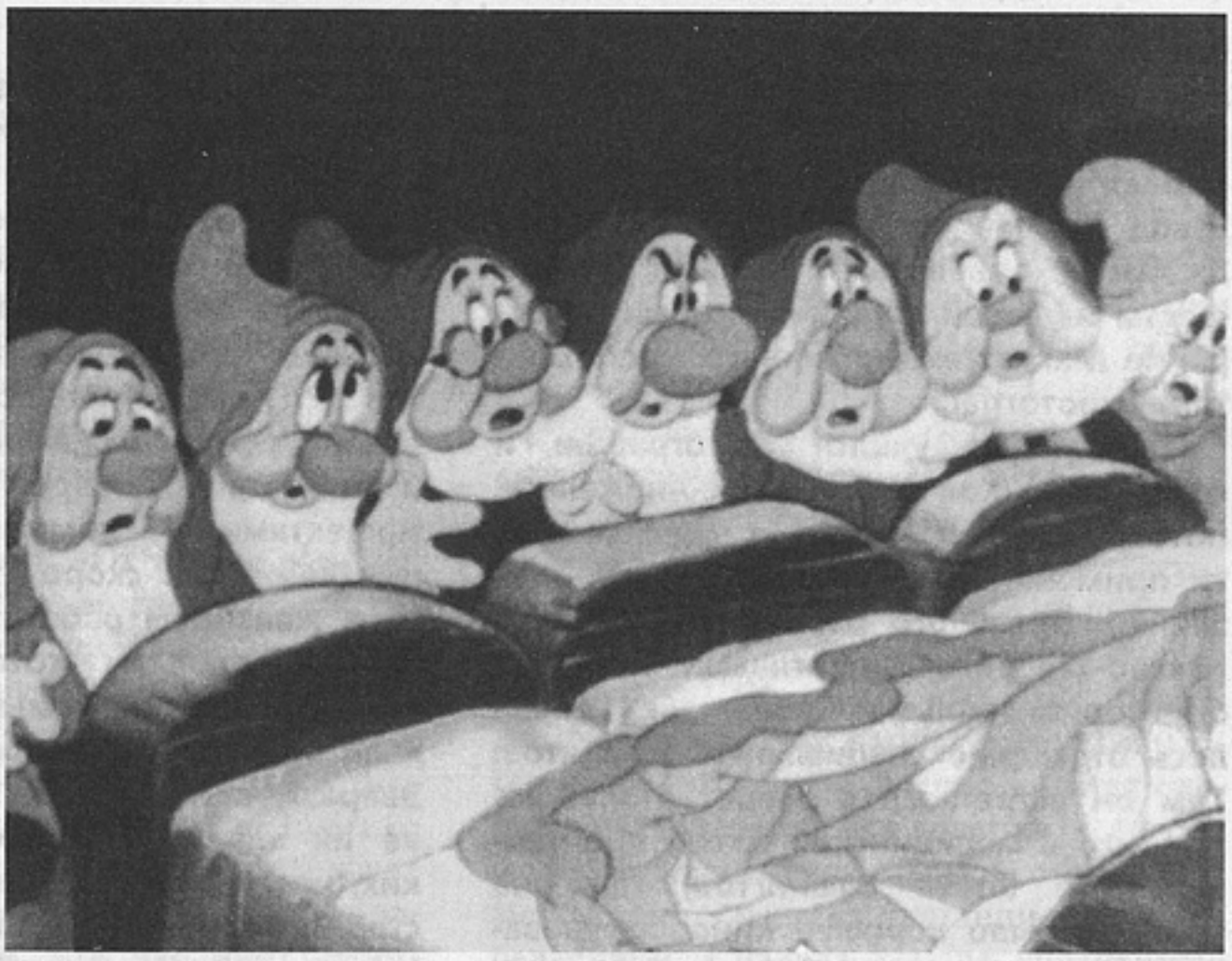
А что же гномы? Они покинули страну. Ушли, оставив заброшенную мрачную штольню, со стен которой сыплются уже не алмазы, но пыль. Их домик, утратив свой кукольный уют, стал просторным, гулким и пустым, как казарма. В нем поселились кузины гномов, гномы-феи. Семь тетушек в меру смешны, очень в меру обаятельны. Пластика фей, может быть, не так точна, как у диснеевских гномов, зато без ущерба для достоверности ими можно было бы населить московскую коммуналку. Гэги, исполняемые веселыми тетушками-гномессами, наводят на мысль о женском боксе. Изменился характер юмора — шутки стали цинически-агрессивными, порою явно пошлыми.

Изменился и самый мир сказки. Он мрачен, как кошмарное сновидение, и ярок, как бред шизофреника. Его населяют адские чудовища, порождения воспа-

ленного ума. Жуткие монстры справляют свою бесовскую тризну в пустых чертогах. Под свинцовыми небесами, не пропускающими солнечных лучей, простерлась пустынная растрескавшаяся земля, вздымаются черные скалы. Здесь безраздельно правит зло, и финальная победа добра представляется лишь счастливой случайностью.

Словом, это мир после Хиросимы, насторожившийся в ожидании неминуемой катастрофы, навсегда утративший уверенность в самой возможности возрождения. Тем самым неотвратимо конечный. Однако же готовый принять в свои пределы еще и еще жильцов — спасателей лейтенанта Марша, черепашек-ниндзя, чокнутых, роботов-убийц, оживших мертвецов. Сказка развоплощается, уходит анима, уступая место чудовищам.

Собственно разница между двумя «Белоснежками» объясняется просто. Та, первая, — еще XIX век. Вторая — уже XX.



«Белоснежка и семь гномов»

РЭНДИ БАЛСМЕЙЕР, МИМИ ЭВЕРЕТ

ИЗ БЕСЕДЫ ДЖАНЕТ АБРАМС

Наше кино — это не то,

Рэнди Балсмейер и Мими Эверет — пара, которая обеспечивает началами, концовками и «кое-чем между» таких разных режиссеров, как Роберт Олтмен, Дэвид Кроненберг, братья Коэн, Джим Джармуш: они выдают титры и спецэффекты из своей студии-мансарды на окраине Манхэттена, обычного места обитания фотографов.

Балсмейер учился фотографии и графике в «Кол Артс» в Лос-Анджелесе, потом переехал в Сиэтл в надежде найти применение своей профессии — дизайнер. После его работы на выставке «Экспо-74» он был приглашен в кинолабораторию «Альфа Сине», где открылось отделение специальных эффектов. Там он встретился с Эверет. Пользуясь тем, что в медицинской школе при университете штата Вашингтон, где она училась, было хорошее кинооборудование, Мими Эверет добывала кровавый, но неоценимый опыт, проводя выходные в травматологическом отделении одной из больниц Сиэтла, где и сняла для учебных целей на 16-*мм* пленку целый каталог серьезных увечий. В 1980 году Рэнди и Мими переехали в Нью-Йорк, где они оба поступили на работу в фирму по производству спецэффектов «Р/Гринберг». Балсмейер занимался режиссурой, комбинированной съемкой и анимацией, Эверет — оптическими эффектами. Но коммерческая ориентация компании скоро стала их угнетать. Горя желанием работать с теми режиссерами, фильмы которых доставляли им удовольствие, они в 1986 году основали собственную фирму «Балсмейер и Эверет», или «Б. и Э.». Сегодня в списке их клиентов — имена многих ярких, независимых режиссеров из разных стран. Но сначала дизайнеры брались за самые заурядные заказы, при этом ка-

чество исполнения было неизменно высоким.

Их семейная фирма уже сделала титры для шести больших фильмов Спайка Ли. Рэнди говорит, что он и Дэвид Кроненберг, «как ни странно, очень похожи: оба предоставляют нам наибольшую свободу».

В ходе работы над фильмом Ли просит их предлагать свои идеи: то, с чем Б. и Э. придут к Спайку, непременно должно его удивить.

«Мы начали обсуждать со Спайком титры для «Наседок» на следующий день после премьеры «Круклина». Он никогда не теряет ритма. В фильме около шести флэш-бэков, и он хочет, чтобы эти кадры имели совершенно нереальный оттенок, чуть ли не засвеченный вид. Мы пробуем здесь множество разных сумасшедших штук, ряд эффектов, как оптических, так

не слишком веселое, как в фильме Дэвида Кроненберга «Как две капли».

«Здесь вы предъявляете фильм пришедшим с улицы людям, вводите их в его мир. Это похоже на роды по методу Лапейза: вам следует осторожно погрузить зрителя в теплую воду», — говорит Кроненберг.

Снимая «Как две капли», Кроненберг решил обратиться в «Б. и Э.» сначала из-за комбинированных съемок, необходимых для эпизодов с близнецами, — он не хотел применять то громоздкое оборудование, которое использовал в «Мухе». Уже встретившись с Балсмейером и Эверет, режиссер был приятно удивлен тем, что авторы весьма остроумного изобретения — в качестве разметки при комбинированных съемках использовали мотоциклетную цепь — делают также замечательные титры.

что встречается в реальной жизни

и компьютерных: так легче решить, что делать на съемочной площадке, а что оставить нам. Некоторые эффекты приходятся на ночное время, и мы обнаружили, что если в кадре бóльшая часть черного пространства, ничего не выходит». **Подобно оперной увертюре, начальные титры задают тон всему фильму. Эти две минуты в начале картины — часто единственный шанс для режиссера дать аудитории понять, как следует воспринимать все остальное.**

Эверет говорит: «От титров зависит, где окажутся мозги зрителей в начале фильма. Мы можем доставить их в такое место, где они будут наиболее восприимчивы к тому, что им предстоит увидеть».

«Режиссеры не очень смешных комедий нередко просят нас: «Дайте публике знать, что нужно смеяться», — **добавляет Балсмейер. Но титры могут также предупреждать о том, что вас ждет что-то**

В это же самое время дизайнеры обнаружили в Variety крошечную колонку, сообщавшую о том, что Кроненберг подписал контракт на постановку фильма о близнецах. Вычислив, что в картине такой тематики могут потребоваться комбинированные съемки, они тут же приступили к затяжной серии поздних звонков помощникам режиссера, добиваясь, чтобы их представили ему самому.

«Дэвид хотел снять фильм так, как если бы в нем принимали участие два актера-двойника. Он ангажировал нас на пару недель, и когда нужно было снять кадр с близнецами, мы всегда были под рукой. Комбинированные съемки — это компьютер и куча электроники: применяется специальная операторская тележка и специальная головка кинокамеры; все автоматизировано и оснащено дистанционным управлением. Сначала камера управляется

вживую, при этом записывается малейшее ее движение — вплоть до мелких скачков на рельсах, — потом, на втором этапе съемок, на наш видеомонитор передается комбинированное изображение, а Джереми Айронс идет вдоль рельсов, по которым катится операторская тележка. Его задачи при этом — не упускать из виду лежащую на полу мотоциклетную цепь (разметку) и к тому же стараться не забыть, какого из близнецов он в данный момент играет. На месте второго близнеца обязательно находится дублер — иначе неизбежно возникает проблема совмещения взглядов».

Дизайнеров, как и композиторов, Кроненберг любит приглашать на ранних этапах работы над фильмом: «Я посылаю им сценарий, сообщаю имена актеров и поддерживаю с ними связь, потому что во время съемок может обнаружиться что-нибудь для них полезное. Их нью-йоркская киностудия — своего рода мировой центр по оценке фильмов: рано или поздно каждый приходит сюда, поэтому их отзывами очень дорожат».

«Человек, делающий титры и спецэффекты, — **замечает Балсмейер,** — это официант за стойкой. Вы приходите к нему со своим фильмом, заказываете двадцать шесть белых титров и говорите: «Я хотел бы получить их в среду».

В этом деле существует очень широкий диапазон — от чистых художников до чистой аппаратуры, от тех, кто имеет только доску для рисования, до лабораторий, начиненных всевозможной машинерией. Мы занимаем место где-то посередине между двумя этими крайностями, предлагаем услуги кинодизайнеров и художников-постановщиков, в штате у нас шесть человек (включая основателей фирмы), в случае необходимости нанимаем временных помощников. Приходится иметь определенный набор инструментов, иначе нельзя воплотить то, что рождается в голове. Но сначала всегда появляется идея.

Во время обдумывания замысла мы стараемся отрешиться от техники. Иначе выйдет, что телега идет впереди лошади. Вы постоянно будете повторять: «О нет, это слишком сложно».

Как и многое другое, дизайн титров достигает новых технологических высот благодаря компьютеру. Мы находимся сейчас в переходном периоде между тем, что называют фотомеханическими и компьютерными эффектами». Я думаю, что вскоре мы станем свидетелями окончательной победы последних. Всякий раз, как вы получаете заказ, вы думаете о нем с точки зрения доступного на этой неделе инструмента».

Балсмейер и Эверет работали над титрами для «Готового платья» Роберта Олтмена. «Трудность заключается в том, — говорил режиссер, — чтобы представить 20 — 30 имен и избежать при этом какого бы то ни было порядка. Мне не нравятся списки по алфавиту. Но для меня очень важно, чтобы публика и особенно актеры не подумали, что кто-то один важнее другого».

Балсмейер и Эверет рассказывают: «Мы старались сделать так, чтобы титры «Готового платья» вызывали ассоциации с миром моды. Имена актеров и название фильма проплывают снизу вверх через кадр на прямоугольниках полупрозрачной ткани. У одних края — оторванные, у других — отрезаны портновскими ножницами. Мы стремились подчеркнуть коллективную природу действия и представили имена актеров как единое целое. Мы поместили главный титр после списка имен, потому что в этот момент фильм — уже начавшийся — «прибывает» в Париж, место проведения шоу.

В фильме «Лихорадка джунглей» Спайка Ли съемку выполнил Эрнест Диккерсон, а наша работа — это манипуляции с отснятыми им городскими пейзажами, а также дизайн движения дорожных знаков. Спайк хотел, чтобы они стали визуальной иллюстрацией того, о чем думают горожане: он дал нам такое задание — придумать, что сказали бы горожане, если бы на дорожных знаках можно было видеть, что происходит в головах прохожих. Изобрести эти слова было довольно трудно. Мы нагрузили знаки практически до отказа: город предоставил нам кучу чистых белых бланков, а мы их основательно «испачкали» и придали «потемневший от времени» вид. Мы применяли комбинированные съемки: знаки оставались неподвижны — двигалась камера. Все знаки снимались сначала при фронтальном, потом при зад-

нем свете: снимок с лицевым освещением, затем мы освещаем белую циклораму за знаком и снимаем его силуэт. Такая техника позволяла получить матовость и оптическую совместимость с задним планом. Задний план словно приплясывает под музыку, можно уловить ритм «гда, гда». Это делается примерно так: снимаете первый кадр, не снимаете следующие три, а потом снимаете следующий. Все это совершалось на оптическом уровне.

Когда мы делали титры для «М.Баттерфляй», нам многое подсказала сцена в спальне, где персонаж Джона Ли долго говорит что-то, выглядывая из-за занавески: мы поняли, что фильм имеет много уровней, в нем важен подтекст, то, что спрятано. Поэтому титры прячутся от вас, а потом вдруг появляются, выскальзывая из-под разных вещей. Вы словно попадаете в маленький мирок, с каждым шагом вам открывается нечто новое. Основной дизайн мог быть выполнен как с помощью компьютера, так и традиционными средствами. Мы сделали выбор в пользу компьютера, хотя это стоило на двадцать процентов дороже — в этом случае нам гарантировалась своеобразная чистота: свобода от оптического существования человека. Специалист по Восточной Азии, посмотрев фильм, возможно, будет в ужасе от того, как мы смешиваем японские и китайские образы. Но это делается умышленно: главный персонаж, дипломат, называет свою возлюбленную китаянку японским именем — здесь для него нет разницы. По отношению к Востоку у него крайне империалистическая позиция, и это проявляется в его манере общения с китаянкой. Ему все равно, какой она национальности.

Изобразительный фон был полностью смоделирован компьютером: все трехмерные объекты были созданы с помощью программы по моделированию и анимации «Софтимидж». В композиционной программе были «сотканы» и совмещены с трехмерными объектами двухмерные поверхности; здесь же был создан эффект световых пятен, при котором все находящееся в глубине кажется более объемным. Титры расположены на средней глубине: они не отбрасывают тень и лежат вне зоны эффекта рассеянного света.

Все выбранные нами предметы символичны: веер японской танцовщицы, китайский персонаж «доброй судьбы» (которого часто можно увидеть вышитым на костюмах Пекинской оперы, — мы решили вырезать его из жадеита), унизанный бусинами горящий шар. Воспроизведенная компьютером ткань кимоно словно колышется на ветру, по ней пробегает медленная рябь.

Маска была сделана по одному из сотен образцов грима актера Пекинской оперы, обнаруженных нами в Колумбийском университете. На парковке у магазина «Барни» мы сорвали один лист гинко и, применяя множительную технику, получили круженье листьев.

В «Голом завтраке» Кроненберга мы играли с использованием очертаний Нью-Йорка, но герой не похож на типичного ньюйоркца. Мы изучали время с середины 50-х до начала 60-х годов. Потому и обратились к титрам типа «Сол Басс», а также к обложкам «Грув Пресс», где издавался, к примеру, Керуак. Мы хотели сделать киновариант такой обложки.

Сначала Дэвид хотел видеть две непрозрачные твердые панели — они должны были двигаться друг на друга, и в месте их пересечения не появлялось третьего цвета. Мы сделали, как он просил, и сказали: «На самом деле вы этого не хотите». И он ответил: «Вы правы». С технической точки зрения это было невероятно просто и полностью автоматизировано. Шрифт мы получили с помощью «Макинтоша», без которого, возможно, не сумели бы сделать эту работу. Перед камерой помещались листы прозрачной пленки с черными буквами. Потом в черной картонной коробке, наполненной подкрашенным гелием, делались неправильные геометрические вырезы, и затем мы снимали их методом многократной экспозиции. Например, вы снимаете сначала зеленую фигуру, перематываете пленку обратно, подготавливаете оранжевую и снимаете теперь ее.

Нам нравится то, что мы делаем, потому что это не то, что встречается в реальной жизни. Это кино».

Sight and Sound, 1994, March

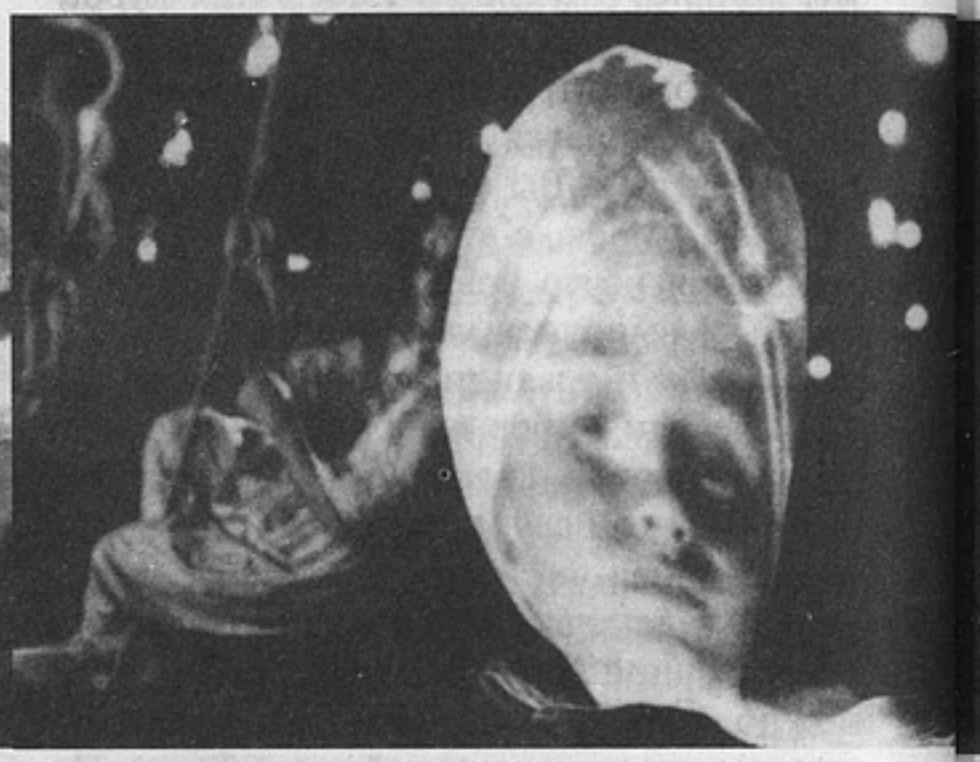
Перевод с английского Ю.Мининберга

АДАМ МИННС

Строители грез

Работая в условиях беспрецедентной секретности, лаборатории «Синесайт» стремятся революционизировать само понятие спецэффектов. Они открывают перед нами мир, где иллюзии воплощаются в реальность.

«Реставрация» — один из вариантов кадра



«Сон в летнюю ночь»

Когда-то это было живописное царство мезозойской эпохи, где правили бал динозавры, и лишь порой в небеса вторгался случайный звездолет. Ныне спецэффектам подвластны все жанры — от головокружительных боевиков и детских сказок до классических, имеющих почти сакральный статус произведений, например, пьесы Шекспира. Чтобы оценить эстетические и экономические преимущества нового, дигитального метода съемки спецэффектов, не нужно быть фанатом научно-фантастических фильмов или боевиков про чудовищ.

Для экранизации «Сна в летнюю ночь» режиссер Адриан Нобл и продюсер Пол Эмотт призвали к работе бригаду специалистов из «Синесайта», когда на листах с раскадровкой еще не просохла тушь. Эмотт вспоминает, что в то время не отличал ATM (асинхронный режим передачи) от FIDO (пленка высокого разрешения), а потому вручил специалистам по «постсъемочной обработке» сценарий с массой «шизофренических идей» — другими словами, с каталогом визуальных образов, навеянных режиссеру произведением великого драматурга, — и поручил им проанализировать этот сценарий кадр за кадром.

«Отличная идея: герой входит в дверь, проваливается в многокилометровую пропасть и ныряет в трубу охотничьего домика, — говорит Эмотт, — но это ведь надо снять по-настоящему».

Подключившись к работе еще до начала съемок, специалисты из «Синесайта» вместе с группой прошли путь от раскадровки до готового фильма, стараясь свести к минимуму затраты на желаемые спецэффекты. «Синесайт», базирующийся в Лондоне европейский филиал фирмы «Синесайт Голливуд»

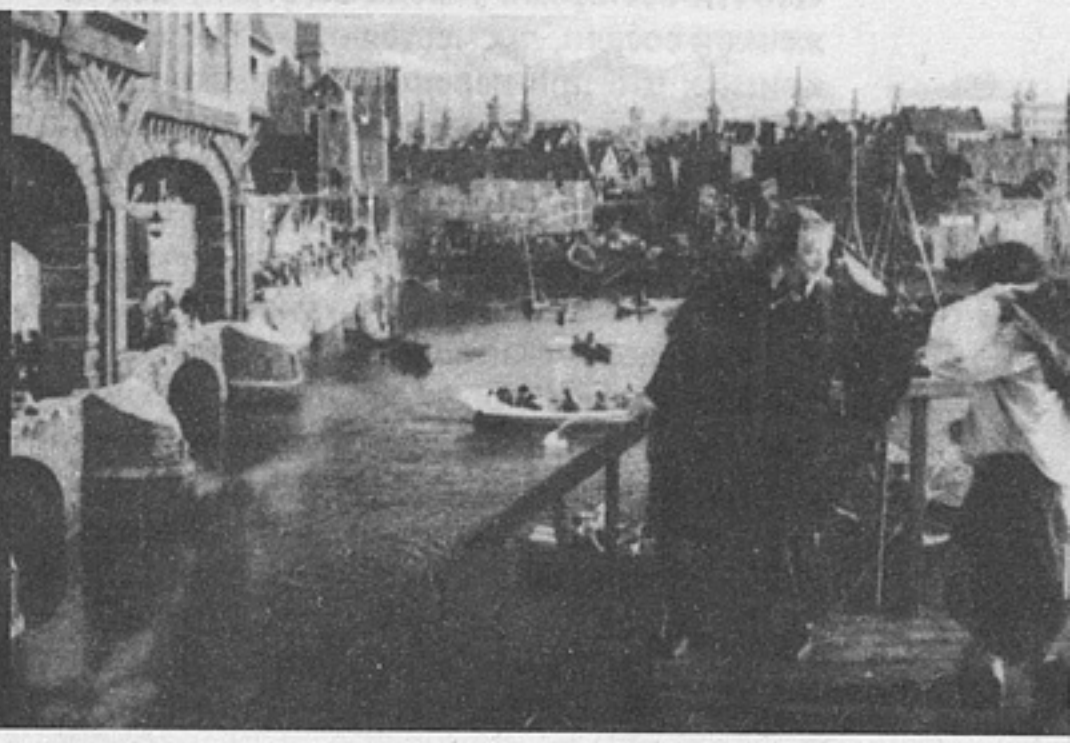
(обеспечившей спецэффектами такие фильмы, как «Миссия невыполнима», «Пиноккио», «Первый рыцарь», «Газонокосильщик-2», «По ту сторону киберпространства» и «Реставрация»), предлагает кинематографистам комбинирование в режиме реального времени[1], трехмерные эффекты, морфинг[2], компьютерную графику и особую технологию дигитальной обработки, способную преобразить нечеткий оригинал в безупречное изображение, — и все это под одной крышей. Но для Нобла и Эмотта, привыкших работать с видео и щелкать тумблерами осветительского пульта, было, возможно, еще важнее то, что «Синесайт» загодя предостерег их от многих ошибок.

«Если ты все продумал уже на начальном этапе, дальше обойдется без истерик, — уверяет Эмотт. — Но если ты собираешься разобраться со спецэффектами уже во время съемок, дело кончится плохо. Спланировать ничего не удается, что сколько стоит — непонятно, а постановщики спецэффектов держат тебя в кулаке».

Процесс воплощения сценария в жизнь развивался двумя путями. С одной стороны, «Синесайт» подсказал кинематографистам, что́ можно сделать без компьютеров — например, крупные планы падающего мальчика, тем самым сэкономив время (и деньги). Но одновременно мастера спецэффектов подсказывали, где можно достичь оптимальных результатов с помощью дигитальной технологии.

Сцену, где Оберон и Пэк переходят озеро прямо по воде, Эмотт собирался снять в бассейне на «Пайнвуд-Студиос», поместив немного ниже уровня воды листы стекла. «Это был бы сплошной кошмар, — поясняет он. — Актеры могли бы соскользнуть в воду, требовалось осветить весь бассейн заливающим светом — я уж не говорю о том, что три-четыре ночи пришлось бы торчать на холоде».

«Сон в летнюю ночь»



«Реставрация» — окончательный вариант

«Синесайтовцы» нашли выход — создать изображение огромного озера с помощью системы Alias, а затем вмонтировать в него изображения актеров при помощи систем Cineon. «По деньгам вышло не дороже, а актеры даже ног не замочили, — говорит Эмотт. — Более того, ребята из «Синесайта» заволокли фон «стаями рассветных облаков», которые иначе так и остались бы для нас несбыточной мечтой».

Бригада из «Синесайта», насчитывающая тридцать мастеров, была счастлива по-

[1] Комбинирование в режиме реального времени — накладывание одного изображения (или звука) на другое (другой).

[2] Морфинг — новая техника спецэффектов, при которой один объект на глазах зрителя плавно превращается в другой.

мериться силами с Шекспиром: в этой работе был вызов: она открывала простор для дерзаний. «Хотя бытует стереотип, что постановщики спецэффектов — это зацикленные на своих компьютерах тупые технари, нам нравится пробовать себя в разной тематике, — рассказывает сопродюсер спецэффектов Мартин Хоббс. — «Сон в летнюю ночь» — это вам не стандартный голливудский фильм со столкновениями автомобилей и падениями в пропасть. Нам представилась возможность создать нечто мифическое, сюрреальное, этакую фантазию».

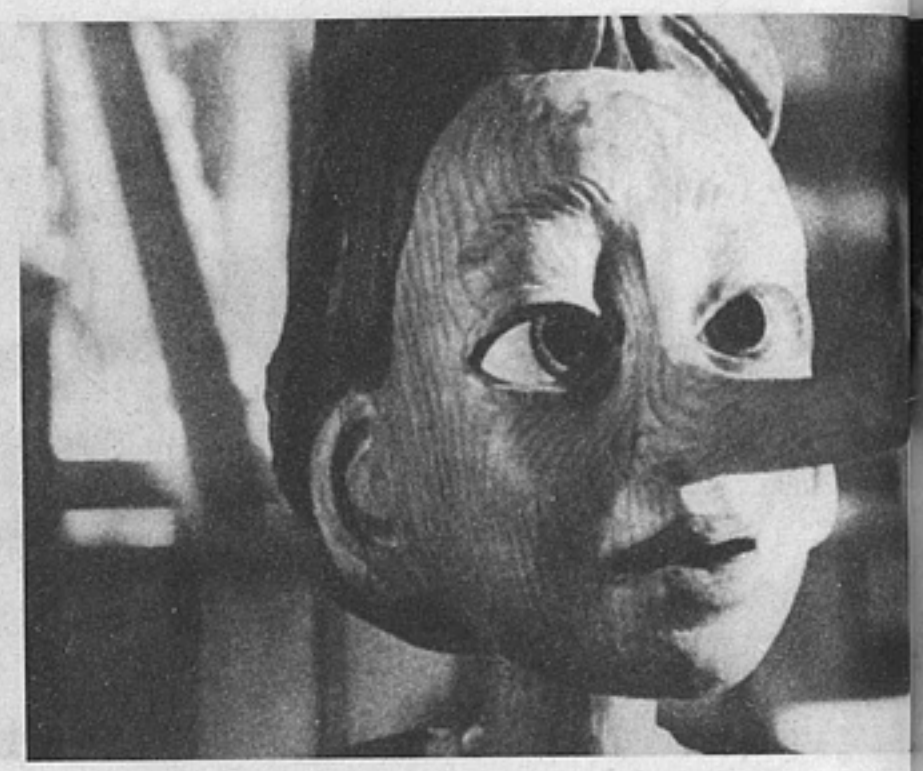
Эмотт признается, что вначале не мог победить в себе фобию перед техникой. «Почти все время у меня со страху под ложечкой сосало, — смеется он. — Боялся, например, что при переносе изображений через сканер в компьютер и обратно теряется четкость. Но этого не случилось — лазеры работают на отличной высокозернистой пленке. Образы, которые были у Адриана в голове, ныне запечатлены в фильме».

Сейчас, когда все больше и больше раскаявшихся технофобов признают технологию спецэффектов, ассортимент предлагаемых услуг догоняет по разнообразию широкий спектр киножанров, в которых они могут найти применение. Да и разброс цен увеличивается. «Спецэффекты бывают самые разные — от трехмерных чешуек на коже тиранозавров в «Парке Юрского периода» до элементарных комбинированных кадров, масок для неба и для проводов, которые помогают сделать из современного города Лондон времен Диккенса, — объясняет Колин Браун, исполнительный директор «Синесайта». — Надо видеть, какой радостью озаряются лица продюсеров и режиссеров, когда они осознают, сколько пленки они могут отснять без дорогостоящей предварительной подготовки, надо только потом подвергнуть ее дигитальной обработке, вот и всё».

Браун подчеркивает, что «Синесайт», являющийся дочерним предприятием фирмы «Кодак», имеет возможность обслуживать как фильмы с бюджетами от 2,5 миллионов долларов, так и эпопеи, подобные 67-миллионной «Космической пробке», самому масштабному фильму 1996 года компании «Уорнер Бразерс».

«Мы можем обслуживать весь фильм от начала до конца, — говорит Браун, — у нас есть специалисты всех профилей: координаторы спецэффектов, конструкторы моделей, мастера по каширование и технике голубого экрана[3] и другие творческие работники».

Но хотя большинство кинематографистов охотно принимают помощь проводников в лабиринте технологии спецэффектов, иногда все, что им нужно, — это лишь тщательная — ювелирная — настройка. Или натяжка, как в картине «Приключения Пиноккио». О том, чтобы носик очаровательного врунишки изменялся в размерах, позаботились бригада трехмерной анимации из «Синесайта» и ее орудие труда — система Alias. «Нос вытягивается на пятнадцать футов, и никаких швов», — говорит координатор зрительных эффектов Энгус Биккертон.

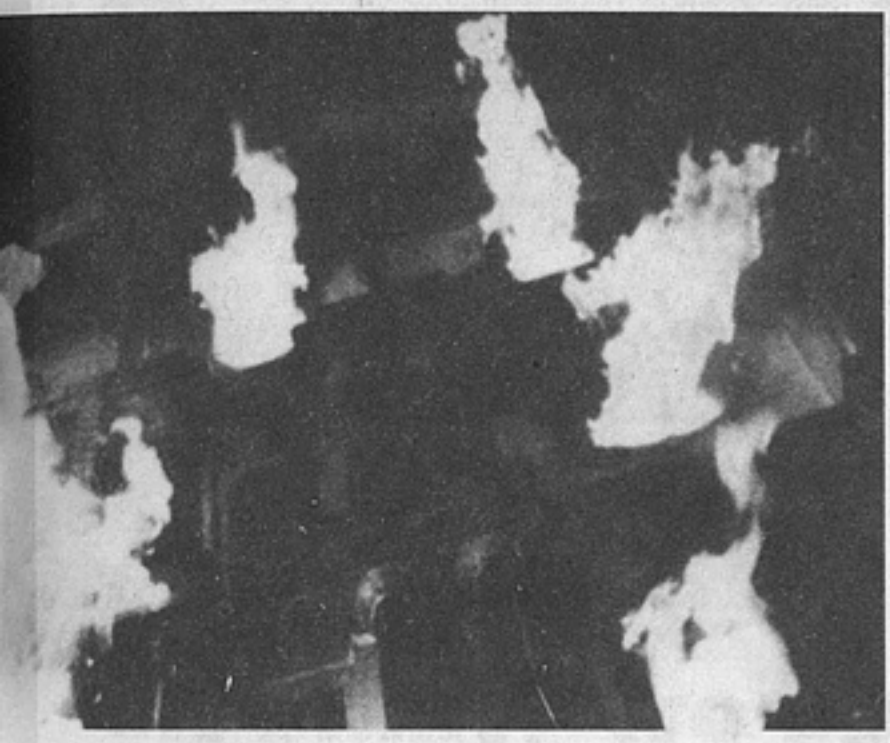


«Приключения Пиноккио»

Для этого потребовалось создать компьютерно-графическую модель носа Пиноккио, имеющую такую же текстуру, как и настоящее дерево. Средствами анимации ее заставили удлиняться с ужасающей скоростью — чтобы подчеркнуть темп, изображение было немного размазано. Нос «приклеили» в стереорежиме к голове, а все изображение вмонтировали в сцену, в которой бедняжка Пиноккио подвергается вышеописанной болезненной операции.

[3] Техника голубого экрана — особый вид каширования. Актеров снимают на голубом фоне, после чего под их изображение подкладывается нужный, отснятый отдельно фон.

Сейчас, когда кинематографисты не просто осознают потенциал спецэффектов, но и требуют от них все большего «реализма», компьютерщики становятся пионерами новых технологий. В этом году новаторская работа «Синесайта» над очередным фильмом из цикла «Миссия невыполнима» возглавлялась Ричардом Юрисичем, чья умопомрачительная карьера включает работу на таких фильмах, как «Бегущий по лезвию бритвы», «Близкие контакты третьего вида» и «2001: Космическая одиссея» («Оскар» за спецэффекты).



«Приключения Пиноккио»

Для сцен с поездами в фильме «Миссия невыполнима» Юрисич, отказавшись от традиционной съемки через зеркало заднего вида, использовал ручные камеры внутри автобуса, и «синесайтовцы» скомбинировали изображения, полученные при съемке из окон. А на одном из предыдущих фильмов Юрисич в порядке эксперимента установил четыре разные камеры в автобусе, который по сценарию должен был набирать скорость, и получил полное, на 360 градусов, панорамическое изображение. На «Синесайте» материал, отснятый четырьмя камерами, сплавили воедино, добавили такие яркие детали, как отражения в стеклах и в зеркале водительской кабины, а также скорректировали перспективу изображения для достижения иллюзии трехмерности. Результат, запечатленный в электронной форме, оказался столь выразительным, что в картине «Миссия невыполнима» Юрисич смог повторить его (в другом эпизоде), пользуясь всего лишь двумя камерами. «Мы максимально приблизились к реальности, правдоподобнее могут быть только съемки в автобусе, который действительно потерял управление, — говорит Юрисич. — Я хочу использовать этот эффект для воссоздания катастроф вертолетов, поездов, автомобильных погонь. В общем, возможности этого метода безграничны».

С финансовой точки зрения новаторство Юрисича и «Синесайта» выглядит очень благоразумным. Хотя дигитальное решение проблемы оказалось примерно втрое дороже традиционных съемок, Юрисич подсчитал, что при этом оно сэкономило ему двадцать съемочных дней, каждый из которых обошелся бы в сто тысяч долларов. «Так что сумма получается примерно та же самая, — поясняет он. — Если учесть качество полученного на выходе изображения — глубину резкости и ширину охвата, а также свободу камеры, сразу видна целесообразность этого решения с продюсерской точки зрения».

Кроме того, Юрисич уверен: если продюсеры действительно хотят удовлетворять запросы зрительской аудитории, без дигитальных технологий им просто не обойтись. «Со времен «Парка Юрского периода» зрителям хочется, чтобы спецэффекты выглядели не хуже, чем в этом фильме, не менее реально. Обратной дороги для нас нет», — говорит Юрисич, одновременно признавая, что ради одних только спецэффектов люди не будут выстраиваться в длиннющие очереди у кинотеатров.

«Главное в фильме — сюжет, история, которую ты рассказываешь зрителю. А «Синесайт» дает нам возможность расширить диапазон этих историй. По мере того как прогрессирует технология спецэффектов, сюжеты, которые раньше отвергались из-за их неосуществимости или невыгодности с практической точки зрения, получают шанс воплотиться в фильмы. Полет творческой мысли, вдохновение — все это прерогатива художника, автора. А технология просто помогает осуществить его мечты».

Moving Pictures, Cannes, 14 May 1996

Перевод с английского и примечания С.Силаковой

«Красный Мельес» — Александр Птушко

Фильмы народного артиста СССР Александра Лукича Птушко (1900 — 1973), работавшего в кино с 1927 года, столь памятны и заслуженно любимы, что не нуждаются в дополнительных аттестациях. Конструктор кукол, художник-декоратор, успешный экспериментатор в области объемной мультипликации, автор первого звукового объемно-анимационного фильма «Властелин быта» (1932), он уже после «Нового Гулливера» (1935) — первой в мировом кинематографе картины, созданной способом объемной мультипликации, — и «Золотого ключика» (1939) стал классиком советской киносказки, канонизированным первооткрывателем.

Востребовав своего «Красного Мельеса», советская кинематография пыталась подчинить идеологическому диктату даже неистребимую тягу масс к чудесам на экране. Однако сам режиссер никогда не скрывал генетической связи своего метода с опытом великих предшественников — Жоржа Мельеса и Владислава Старевича. Секреты его собственной «кинокухни» можно оценить лишь в сопоставлении с опытом «архаистов» не только отечественного, но и мирового кинематографа, в свое время не раз отмечавшего заслуги А.Л.Птушко.

Предлагая читателям материалы из эпистолярного и педагогического наследия режиссера, напомним лишь о том, что выдающаяся актриса театра и кино, а также театральный режиссер Серафима Германовна Бирман (1890 — 1976), которой адресованы публикуемые письма, давала Птушко товарищеские советы во время его работы над фильмом «Алые паруса».

Рашит Янгиров

Александр Птушко на съемках фильма «Алые паруса» (1961)

«Я вижу, что время работает против меня...»

Письма Серафиме Бирман

Коктебель — Москва
7/IX 1960 г.

Дорогая Серафима Германовна!

Примите от меня самую горячую, самую искреннюю благодарность и признательность за тот колоссальный труд, который Вы проделали как по линии «прочтения» сценария, так и линии создания образа Ассоли на таком сыром материале, каким являлась Настенька Вертинская до встречи с Вами. Нет слов у меня, чтобы передать Вам то чувство спокойствия, которое Вы вселили в меня своим письмом, исправленным сценарием и тем, что мне по-

Письма публикуются по автографам, хранящимся в РГАЛИ, ф. 2046 (С.Г.Бирман), оп. 4, ед. хр. 39.

казала Настенька. Работа Вами проделана в короткий срок поистине титаническая, и, надо признаться, мы в кино к такой добросовестности еще не привыкли. Может, тому виной — необычайно ускоренный темп и ритм всей нашей работы и подготовка к ней, но мы, конечно, великие халтурщики, едва-едва успевающие связать концы с концами. И если богом данная интуиция не поможет, то очень часто мы терпим в кино горькое фиаско, за которое расплачивается многострадальный зритель.

Простите за лирическое отступление, но час тому назад я драил своих операторов и Гр. Алекс.[1] за беспардонное «курортное» отношение к работе. Они все считают, что их рабочий день кончается на съемочной площадке. А чтобы прийти вечером ко мне и посоветоваться толком, что делать завтра, у них не хватает ни желания, ни производственной честности. В результате я один, как белка в колесе, кручусь с раннего утра (с 6 часов) до позднего вечера (до 12 часов).

Это безумно тяжело, горько и обидно. За три недели нашего пребывания буквально на берегу моря я еще ни разу не искупался в море. А они позволяют себе купаться во время съемки. Я понимаю, что Вам все это неинтересно, Серафима Германовна, но, быть может, хоть эти обстоятельства Вам подскажут, почему я не сразу ответил на Ваше письмо.

Теперь — по существу вопросов, поднятых Вами в Ваших предложениях по сценарию. Большинство из них будет принято мною к руководству и действию. Многое мною уже намечалось и до Вашего письма, а оно лишний раз подтвердило правильность намечавшихся исправлений. Как, например, «сцена объяснения Ассоли в любви к отцу ночью». В этом случае Ваши замечания абсолютно адекватны тому, что мною уже сделано. Многие другие замечания мне кажутся правильными и абсолютно приемлемыми, и если «предлагаемые обстоятельства» во время съемки (среда — место действия — окружение — декорация — реквизит и другие факторы) не пойдут с ними вразрез, то все, что Вы советуете, будет нами выполнено. Но эти «обстоятельства» иногда весьма капризны и требуют каких-то новых решений. К примеру, сцена на телеге с Филиппом «Мечта Ассоли».

В силу ряда причин она, Ассоль, у меня не возвращается с пустой корзинкой, как в сценарии, а идет с игрушками в Лисс и ее добрый Филипп подвозит. Но тогда корзина с игрушками дает мне новую интересную мизансцену. Когда Филипп говорит: «...кому нужны ваши кораблики?..», то вертит в руках лодку, взятую из корзинки Ассоли. Ассоль, говоря о том, что она мечтает сделать лодку с живыми гребцами, обыгрывает эту игрушечную лодку, обращаясь к ней. Но зато как мне теперь легко лепить сцену!

Настя — это уже на та робкая девочка, какой она пришла ко мне на пробу, а, скажем, «уверенная», набравшаяся «опыта» молодая актриса. Конечно, с ней придется еще хватить не один фунт лиха, но это уже то, что нужно для Ассоли Грина. Это близко, и за это Вам сердечное спасибо.

Но есть предложения, с которыми я в корне не согласен. Это — «стирающая белье Ассоль». О какой «черной работе», Сераф[има] Герман[овна], может идти речь, когда Ассоль получила «телеграмму» в виде кольца — о том, что счастье близко. Да ведь у нее земля горит под ногами! Она вся — сплошное ожидание. Она уже и Филиппу сказала, что уедет. Вот только не знает часа — когда? Но уедет. Она это твердо знает. И поэтому она, как невеста в белых одеждах, ждет своего суженого. Только постучит он в окошко пальцем, и она выпорхнет из отцовского гнезда. И Грин не случайно посадил ее за книгу. А что она «работала», мы показываем в ее ночном бдении, когда она делает кораблики.

Простите за длинное и сумбурное письмо, но уж очень я одинок в своей группе. Спасибо за все, родная. Выберется еще свободная минутка, поделюсь с Вами своими печалями.

А.Птушко

[1] Г.А.Левкоев — режиссер театра и кино; второй режиссер на фильме «Алые паруса».

Коктебель — Москва
29/IX 1960 г.

Дорогая Серафима Германовна!

Сегодня почти два месяца моего пребывания в Коктебеле — у меня первый выходной день. Это не значит, что группа не имела до сих пор выходных. Просто я не мог себе этого позволить: так много всякой текущей работы и так несовершенен мой сценарий. Эти два обстоятельства целиком поглощают у меня весь лимит времени, который я имел в период после сна. А сплю я в сутки максимум по 6 — 7 час[ов]. Но из этого не вытекает, что я Вас не вспоминаю буквально ежечасно. Думаю, что евреи в Аравийской пустыне реже читали ниспосланные им Иеговой скрижали, чем я читаю Ваши замечания, пожелания и советы.

Должен, к чести Вашей и таланту, сказать, что чем дальше, тем больше убеждаюсь, что все Ваши предложения очень верны и дают правильный курс нашему «утлому» сценарному суденышку, нахально напялившему на себя «Алые паруса». Но беда моя заключается в том, что жизнь есть жизнь, и я обязан думать помимо высокого искусства и о «метраже», и о «плане», и о графике занятости актеров (тот может приехать в нужные дни, тот не может), и о погоде, и о корабле «Секрет», который никак не может поднять наши шелковые алые паруса из-за отсутствия ветра. И хотя эти паруса группе стоят 120 тысяч рублей, пока ветер (и только с юга) не раздует их, они лежат мертвым грузом в ожидании погоды, я только наживаю лишние рубцы на сердце. Насколько легче в этом смысле в театре. Пусть иногда «иллюзорно», не совсем реально, но перед зрителем Вы сможете поднять занавес, показать все, что Вы (а не сумма обстоятельств) задумали и что лучше или хуже (это дело таланта) Вам выполнили декоратор и костюмер.

В кино же проклятущая техника порой сводит на нет все те крохи нажитого с актерами образа, и в результате остается на пленке голое лицедейство по вымуштрованной схеме (туда не повернись, туда не смотри, туда не ходи). Тем не менее кое-что в этих (без рисовки говорю) невероятно тяжелых условиях нам удается. Что же сложится в сумме, об этом пока судить не берусь. Еще не все эпизоды до конца отсняты, не озвучены, не смонтированы, «не ошумлены» и не «омузыкалены». Так что до синтеза еще очень далеко.

Вначале я никак не мыслил себе финал так, как предлагаете его Вы. Сцена Грея и Ассоли при луне и звездах. В особенности после того, как я забежал на минутку в галерею Айвазовского, где этой «луны» с избытком хватит на всю «романтическую» кинематографию мира. Но, отрешившись со временем от органического невосприятия лакированной «природы» «лунного» пейзажа маститого маэстро, я начинаю приходить к выводу, что в Вашем предложении есть много здравого художественного начала.

Вот только нужно это «здравое» и «рациональное» ядро решить действительно «художественно». На натуре этого снять нельзя. Это будет кинолипа. Следовательно, остается павильон. Вот если я сумею найти такт и чувство меры в изобретении этой «лунной сонаты» Грея и Ассоли, их чистого, как кристалл (без примеси олеографии), «обручения» при звездах и при луне, тогда дело будет в шляпе. В противном случае я сам могу оказаться шляпой, да еще старой матерой кинематографической шляпой, и мне любой кинет упрек: «Куда ж я глядел?» Но, повторяю, мысль решить финал так, как Вы, Сер[афима] Герм[ановна], советуете, все чаще посещает меня, и я даже хочу сделать пробы, чтобы до генеральной съемки увидеть, что это дает. В моей практике были такие эпизоды («Садко» — объяснение Любавы и Садко лунной ночью в цветущем яблоневом саду), но тот фильм решался мною совсем в другом ключе, как образном, так и изобразительном.

Жаль, конечно, что я с Вами не могу поговорить лично. А бумага, она ведь всех мук сердца не передает.

«Алые паруса»

Настя, в общем, меня радует. Отругал ее на днях сильно за семечки, которые она грызла на репетиции. Но потом простил. Девочка она неплохая, но — типичное дитя века.

Обнимаю Вас крепко. Спасибо за все.

Ваш А.Птушко

Привет Александру Викторовичу[2]. Большой сердечный привет передает Вам Мария Андреевна[3].

Ялта — Москва
20/X 1960 г.

Дорогая Серафима Германовна!

Да, да Германовна, а не Георгиевна, как я написал на конверте. Родная, как правильно Вы поставили диагноз моей описке. Да, я действительно устал нечеловечески и «затороплен» всем ходом процесса создания фильма. Без рисовки (нам ведь с Вами это не к лицу и ни к чему) за всю свою жизнь я так много и мучительно не работал. Против меня ополчились и погода, и люди, и плохой сценарий, и тысяча других больших и малых неприятностей. Но вместе с тем никогда я так не любил свое «убогое дитя», как этот фильм, рождающийся в таких муках.

Как опытный производственник, я вижу, что время работает против меня. Зима на подступах, а у меня еще много-много летней не снятой натуры.

В таком положении промедление смерти подобно. Поэтому я снимаю, сцепив зубы, в любую погоду, в любом состоянии. Я простудился в горах (схватил двустороннее воспаление среднего уха). Врач приказывает лежать в постели и лечиться, а здесь нет никаких антибиотиков, и я с завязанной головой, как опере-

[2] А.В.Таланов — литератор, второй муж С.Г.Бирман.

[3] Жена А.Л.Птушко.

точный турок (запорожец, что в «турка обернулся»), выхожу на работу на главную набережную Ялты — на диво профсоюзной массе, глазеющей на нас, как на зачумленных. Все это, конечно, очень горько и может плохо для моего здоровья окончиться, но я не имею права сидеть дома, когда знаю, что судно «Альфа» — мой парусник «Секрет» — через несколько дней должно покинуть мой «порт Лисс» и идти на зимнюю стоянку в Ростов, где вот-вот начнутся заморозки на Донском рейде. Но это все еще полбеды, если бы я был полностью удовлетворен актерами.

Сколько они стоят мне нервов и огорчений как по линии творческой беспомощности, так и по линии отношения к труду. Вы говорите — чистота. Какая уж там чистота, когда Настя, этот еще, по существу, ребенок, уже заражена буквально всеми пороками современной молодежи. Да еще, пожалуй, в более сконцентрированном виде. Доложу Вам, это фрукт, вполне достойный эпохи. Но, к счастью моему, Ваш труд и работа с ней не пропали даром. Там, где есть текст, где диалог движет действие и раскрывает образ, она справляется и порой неплохо. И это — огромное достижение для фильма. Там же, где она должна «жить» без слов, она бессильна, и кроме пустых и, я бы сказал, не по-детски «несытых глаз» она ничего выразить не может. Я понимаю, что такие задачи бывают не по силам и опытным актерам, но фильму от этого не легче, и я, как опытный человек, должен помочь ей созданием таких предлагаемых обстоятельств, чтобы выйти из этого хотя бы с меньшими потерями. Но для этого приходится всечасно править сценарий. А конопатить эту утлую ладью — дело не такое уж простое. Да еще при моем цейтноте. Но надеюсь все же, что молодость Насти и некий ее природный шарм спасут положение.

Как хочется мне показать Вам уже снятые куски и услышать Ваш суровый приговор!

Я как-то потерял веру в свой глаз. Материал на студии принимается на «ура». Но у меня столько недоброжелателей, что я опасаюсь, не «данайцы» ли это, «дары приносящие», хотят усыпить мою бдительность. Поэтому я по десятку раз примеряю, чтобы прийти к точному решению сценарного хода — мизансцены и т.д. Но вот вопрос: к точному ли? Посоветоваться здесь не с кем. Каждый член группы судит [только] по своей специальности.

Простите, что я так много докучаю Вам своими горестями, но поверьте, дорогая Серафима Германовна, что после каждого письма к Вам у меня как-то становится легче на душе. Вроде как после исповеди.

В Москву приедем не скоро. Видимо, не раньше Нового года. Впереди еще Пицунда и Баку. Если бы не Мария Андреевна, мой верный друг и соратник, то я, наверное, просто бы уже свалился с ног. Как быстро и решительно она атаковала Вас, сделав соучастницей нашего предприятия. Как скорбит она, что нет Вас рядом с нами. Большой привет Вам от нее. А от меня сердечный привет Александру Викторовичу. Мне бы тоже очень хотелось показать ему наш материал[4].

Желаю Вам всего наилучшего.

Ваш «замученный» друг

А.Птушко

Публикация и примечания Р.Янгирова

[4] А.В.Таланов был автором либретто «Алые паруса» (1942), по которому был поставлен спектакль в Большом театре СССР.

АЛЕКСАНДР ПТУШКО

Трюковые и комбинированные съемки

Товарищи, кинематограф — искусство синтетическое. Эта давно нам знакомая аксиома распространяется не только на все смежные искусства, которые щедро вливаются в кинематограф, но буквально на все виды техники, самые разнообразные, казалось бы, ничего общего не имеющие с кинематографом, но все-таки находящие применение в кинематографе и помогающие создавать те или иные фильмы. [...] Мы видим, как на наших глазах кинематографическая техника развивается и растет. На нашей памяти период Великого Немого сменился периодом говорящего — сначала шепелявящего, но со временем разговорного кинематографа. Этот гово-

---

Лекция прочитана на семинаре по повышению мастерства кинорежиссеров киностудии «Мосфильм» 16 апреля 1956 года.

Ее фрагменты публикуются по стенограмме, хранящейся в РГАЛИ, ф. 2453 («Мосфильм»), оп. 4, ед. хр. 2884.

Незначительная правка специально не оговаривается.

«Каменный цветок» (1946)

рящий кинематограф еще до открытия широкоэкранного кино тоже ознаменовался большим поворотом в области звукозаписывающей техники в период перехода на магнитную пленку, когда звукозапись стала более разборчивой, понятной и многогранной. К сожалению, у нас в кинотеатрах мы по-прежнему пользуемся передачей звука с оптической пленки, что дает пятьдесят процентов потерь при воспроизведении. Тем не менее сам факт перехода на магнитную запись и на магнитное воспроизведение — факт чрезвычайно отрадный, который возбуждает самые радужные надежды.

Мы помним период цветного кинематографа. Этот период чрезвычайно знаменателен. Конечно, на первых порах не обошлось без того, что мы несколько увлеклись цветом, объедались, по крылатому выражению Шкловского, делали ландрин. Но годы увлечения цветом прошли. Все пришло в свою норму, и сейчас цветная кинематография встала на свою прочную базу. К сожалению, должен сказать, что [эта база] не только не улучшилась за последние годы «цветного» развития, но, с моей точки зрения, значительно ухудшилась. Мы очень быстро почиваем на лаврах, удивительно быстро. Вот приобретем какое-то

новшество и в порыве благодушия об этом забываем. То же самое произошло с цветным кинематографом. Я утверждаю как один из первых, кто им занимался, когда не было многослойной пленки: впервые делая цветной фильм «Сказка о рыбаке и рыбке»[1] и учтя все недостатки цветных кинематографов зарубежных стран, мы добились с первых шагов кое-каких результатов; мы пришли к правильному колористическому решению кадров. Не случайно наши советские фильмы на ряде фестивалей получили первые премии в мире за цвет, ибо жюри иностранных специалистов, представителей разных стран понимали, что советская кинематография в цвете несет какое-то новое начало. Мы не стремимся эпатировать зрителя буйным цветным экраном, а приводим это к спокойной колористической гамме.

На наших глазах появился стереокинематограф. Пусть это было вначале сложно, но это случилось. Сейчас экран стал более многогранным, и зритель чувствует себя спокойно и уже не теряет стереоэффекта.

Пришел широкоэкранный кинематограф [...]. Не все еще в нем ясно, но бесспорно, что этот кинематограф дает огромные возможности. Даже по первым попыткам, которые студия «Мосфильм» проделала — и по фильму «Парад молодости»[2], и по фильму «Счастливая юность»[3], и по фильму «Пролог»[4], который снимает Дзиган, и по фильму «Илья Муромец»[5], мы видим, какие [...] возможности дает широкий экран по линии композиции, по линии организации кадра и по линии записи звука. Возможность записывать звук на три дорожки и в отдельных случаях сзади экрана, конечно, усиливает возможности кинопроизведения.

И на этом, конечно, дело не кончится. Вчера мы записывали звук на магнитную пленку. Недалек тот период, когда обычный кинематограф мы тоже будем воспроизводить с магнитной пленки. Не за горами и тот день, когда все это станет явью — когда мы будем записывать не только звук, а и изображение на магнитную пленку. В частности, в Америке есть уже опыты, которые позволяют записывать таким образом.

Я помню период озвучания: три года назад [...] я делал «Садко»[6] на обычной оптической пленке. Сколько было мучений при записи реплик. Много раз смотрели, гоняли, потом шел очень сложный период подборки. Для того чтобы показать, хорошо ли сыграл актер, монтажница должна была подбирать звук, и на это терялось много времени. Вы знаете, как это сейчас упростилось. Я теперь смотрю звук синхронно с изображением.

Так же точно будет происходить и запись изображения. Не нужно будет никаких громоздких лабораторий проявки. Режиссер и оператор, записав магнитную пленку изображения, тут же скажут, устраивает это или не устраивает. И это не фантастика. Это уже делается. И я думаю, что мы в этом отношении не должны отставать. Кстати, в НИКФИ ряд специалистов этим вопросом занимаются, так что круг тем расширяется. И вот этот все расширяющийся круг тем требует адекватной техники, которая помогала бы эти темы реализовывать.

Большое место в этом вопросе занимают методы комбинированных съемок, ибо целый ряд заданий не может быть реализован обычными, нормальными методами съемок. Разберемся, что это за нормальные методы съемок, ибо у нас существует путаница в вопросах терминологии. Кроме двух-трех книг по этим вопросам, у нас нет

---

[1] «Сказка о рыбаке и рыбке» — объемный мультипликационный фильм, поставленный А.Птушко в 1937 году.

[2] По всей вероятности, речь идет о документальном фильме «Праздник нашей молодости» (1954, ЦСДФ) режиссеров В.Бойкова и И.Копалина.

[3] «Счастливая юность» (1955, ЦСДФ) — документальный фильм, над которым работали режиссеры С.Гуров, М.Кауфман, И.Посельский, Э.Рязанов, И.Сеткина.

[4] «Пролог» (1956) — историко-революционный фильм Е.Дзигана, один из первых опытов в области широкого экрана.

[5] «Илья Муромец» — первый отечественный широкоэкранный фильм со стереофоническим звуком, поставленный А.Птушко в 1956 году.

[6] Фильм «Садко» был выпущен на экраны в 1953 году.

ничего узаконенного[7]. Поэтому, очевидно, недалек тот час, когда будет проведена какая-то работа, которая будет заключаться в том, что ряд специалистов договорятся о методике, терминологии и на этой основе будут продолжать свою работу.

Что мы имеем в виду под обычной, нормальной съемкой?

Я считаю нормальной съемкой такую, при которой оператор, установив камеру, зарядив ее пленкой, открутив ручку съемочного аппарата, фиксирует на пленке все, что происходит перед объективом съемочного аппарата. Вот это и есть обычная, нормальная съемка. Она в одних условиях сложна, в других — проще. В павильоне — легче, потому что всегда имеется под рукой нужное количество света, нужные декорации. На натуре сложнее. Я в этом убедился на собственном опыте. Тем не менее, если мне нужно было снимать ветер или туман, я снимал. Все то, что не входит в рубрику нормальной съемки, а требует реализации, я отношу к категории трюковых или комбинированных съемок.

Почему существует такой двойной термин «трюковые» и «комбинированные» съемки? Не проще ли было бы все съемки называть трюковыми или комбинированными? Нет. Специально в определении трюковых и комбинированных съемок существует разница. В чем разница?

Трюковые съемки — это те виды съемок, которые оператор производит с помощью манипуляций съемочной камерой, не прибегая ни к каким комбинациям. Стоит камера, производит обратную съемку, на экране эффект обратного движения. Здесь ничего сложного нет. Это элементарная простейшая задача. Никаких комбинаций ни оператор, ни режиссер, ни актер не производили. Но выигрыш от этого огромный. Мы часто забываем о маленьких методах, о маленьких способах. А надо сказать, что в нашей практике, как я утверждаю, не будет ни одного фильма, в котором вы бы не прибегали к помощи обратной съемки. Я лично не могу назвать ни одного фильма в своей практике, в котором два-три раза минимум не прибегал бы к помощи обратной съемки. Казалось бы, что тут сложного? Дело не в том, какой способ, а в том, что этот способ дает. Давайте об этом поговорим.

Я понимаю, что за полтора часа я не сумею подготовить специалистов широкого профиля, тем более что здесь сидят специалисты с ясными головами, убеленными сединами. Но вам, режиссерам, это и не нужно. Режиссер должен лишь помнить, как действуют комбинированные съемки и какие можно возлагать на них надежды. А так как до последнего дня наши маститые режиссеры не любят пользоваться комбинированными съемками — или не прибегают к ним, или прибегают в силу крайней необходимости, — то мне хочется, чтобы наша беседа началась с того, что комбинированные съемки нужны. Эти комбинированные съемки дают возможность осуществить на экране все то, что не может дать нормальная съемка, и все, что может замыслить мозг человека в самом широком смысле этого слова. Самые необычные, грандиозные, фантастические задачи — будь то извержение вулкана, будь то землетрясение или люди в горошинку, или великаны — легко осуществляются методом комбинированных съемок без излишних затрат средств, материала и денег и без того, чтобы подвергать актеров физическому риску. Вот это мы запомним как аксиому, не требующую доказательств. Задача заключается в том, чтобы уважать любой метод съемок.

Мы все знаем, что комбинированные съемки и трюковые съемки — методы замечательные, дающие возможность режиссеру осуществлять на экране все самые смелые замыслы. Но как только режиссеры приходят в отдел комбинированных съемок, тут начинаются разные теории, ибо [...] один любит «блуждающую маску» и ничего другого не признает, другой любит рапид, третий любит что-то еще. Это не значит, что ни тот, ни другой,

[7] Александру Птушко принадлежит ряд печатных работ, популяризировавших технику трюкового и комбинированного кино: «Специальные виды киносъемки» (совм. с Л.Сухаребским, 1930); «Комбинированные и трюковые киносъемки» (совм. с Н.Ренковым, 1948); «Чудеса кино» (1949); «Широкие горизонты»(1959, в сб. «Мосфильм», вып. 1) и другие.

«Садко» (1953)

ни третий других методов не знают и в силу этого они навязывают режиссеру свою методику.

Я хочу вам на основе своего долгого опыта в этой области — я с первых дней прихода в кинематограф начинал с трюковых и комбинированных съемок — сказать, что я пришел к выводу, что нет способов лучших или худших. Любой способ хорош, но лучшим из них становится тот, который для данного конкретного случая является наиболее простым и выполнимым.

Просмотрев сценарий, я должен для себя решить, каким образом я буду реализовывать тот или иной кадр. Я должен придумать, что проще применить — «блуждающую маску» или рирпроекцию и т.д. Когда я взвешу все «за» и «против», исходя из того, что фильм должен быть дешевле, но художественно выразительнее, тогда я должен отдать предпочтение тому или иному способу. Поэтому у молодых режиссеров не должно быть пренебрежения или преимущественного предпочтения того или иного способа. Каждый из способов имеет свои преимущества и недостатки. Поэтому мы должны чрезвычайно подробно взвесить, что лучше. Вот, скажем, обратная съемка — на нее стали смотреть иронически. А я вам скажу, что и обратной съемкой пренебрегать не нужно.

Я позволю себе занять ваше внимание маленьким экскурсом в свою практику. В фильме «Садко» я должен был показать слонов. Слоны эти были из зоопарка. Тов. Корнилов[8] уверял меня, что они, как люди, все понимают. На всякий случай я написал список заданий, которые должны выполнить слоны: слон должен лечь, встать и т.д. Началось с того, что слоны сломали крыши пульмановских вагонов. Но слоны оказались прекрасными актерами, то есть тут в кадре, на нижней точке [...] они снимались так, что не каждый ак-

[8] Цирковой дрессировщик, принимавший участие в работе над фильмом.

«Илья Муромец» (1956)

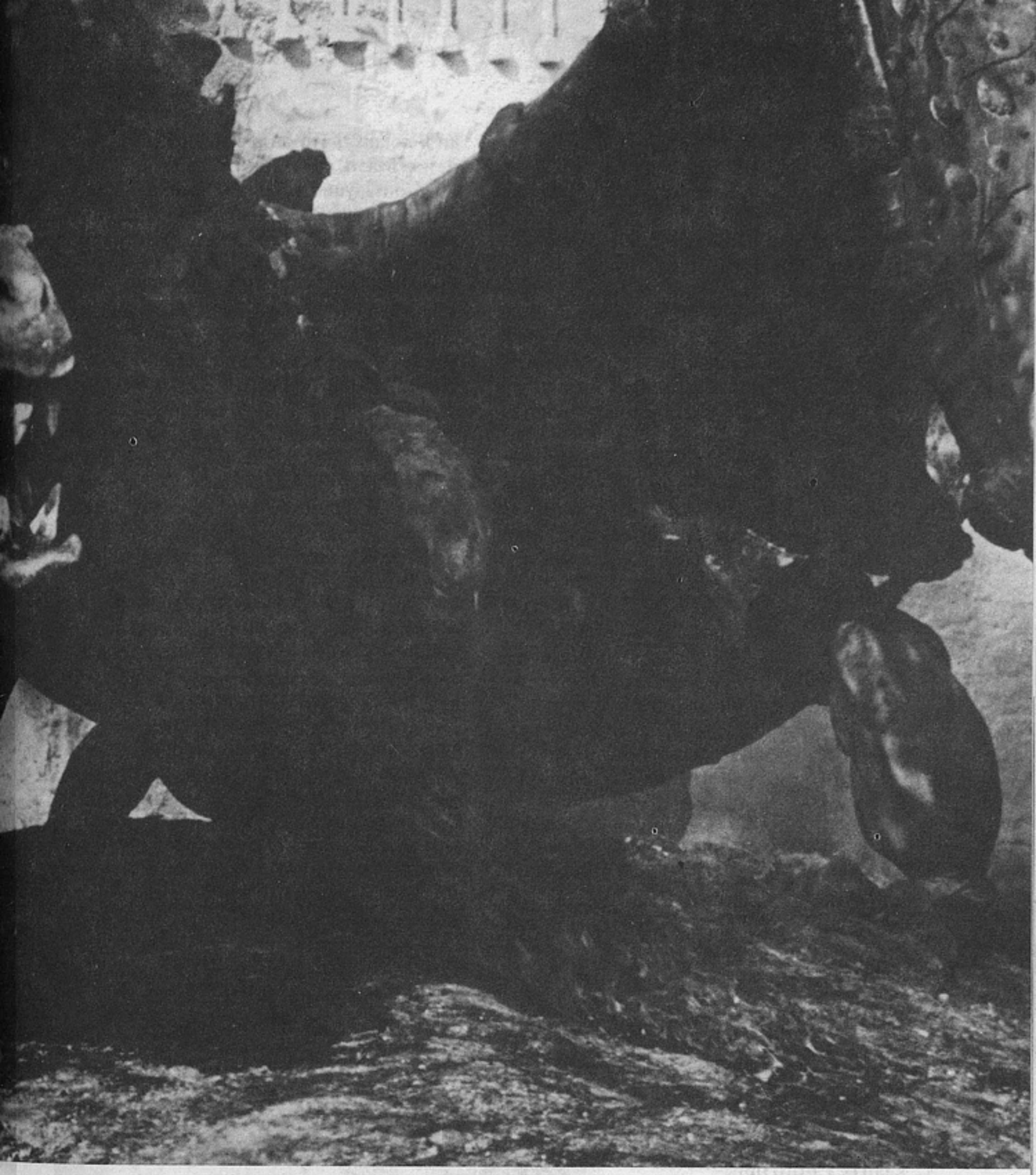
тер это может. После первой репетиции слоны становились в нужной точке совершенно точно.

Настал момент съемки кадра «слоны засыпают». Приходим. Я объявляю массовку. Индусов изображали одесские милиционеры. Долго не было солнца. Наконец солнце выглянуло.

Внимание... съемка...

Слоны по команде должны ложиться. Слоны стоят. Время идет. Слоны стоят. Минуты три-четыре потребовалось, чтобы уложить слонов. Я взбесился, подошел к ним и довольно резко сказал:

— Товарищ Корнилов, как быть? Слоны не засыпают.



— А они не могут так быстро лечь. У них такая конструкция.

Раз такая «конструкция», ничего не сделаешь. Положение безвыходное. Тогда я спрашиваю:

— А встать они могут быстро?

— То есть как встать? Если их уколоть иголкой, чего они не любят, они встанут.

— Колите чем угодно, но чтобы они встали.

Но колоть не пришлось — показали сахар, и слоны встали.

Я этот пример привожу для того, чтобы доказать, что не было другого способа решить этот кадр. Действительно, когда я почитал позже, я увидел, что слоны не могут

лечь быстро, они боятся, чтобы не провалилась земля. Они пробуют одной ногой, другой и третьей. Встать они могут быстро, раз не провалились.

На днях пришлось снять сцену для фильма «Илья Муромец» простейшим способом — обратной съемкой, иначе нельзя было. Следовательно, давнишний способ — с зари кинематографа он действует и дает максимальные результаты, если правильно его применить. Это значит, что правилен мой постулат, что все способы хороши.

Забытый нами способ, редко применяющийся, — «стоп-камера». Это — тоже трюковые съемки. Сущность чрезвычайно простая: вовремя прекратить съемку, произвести надлежащие изменения в кадре, а потом ее продолжить.

Надо вам сказать, что Жорж Мельес был великим мастером трюковых и комбинированных съемок. Я имел возможность очень внимательно изучить его творчество. Я смотрел десятки его фильмов, и надо сказать, что в то время у него никаких особенных способов не было, то есть было то, что сегодня мы считаем уже стариной, — никаких «блуждающих масок», никаких перспективных совмещений, дорисовок — ничего этого у него не было. Я не хочу обидеть наших мастеров, но нам еще не поднять того, что делал Жорж Мельес. Он делал буквально чудеса.

Вот «стоп-камера». Действительно, бывают случаи, когда нельзя решить тот или иной кадр без этого приема. В «Садко» был кадр, где Вышата хватал одного человека из охраны и швырял его легко и просто. Мне хотелось показать силу Вышаты. Я не могу убедить зрителя, что он сильный, если я покажу, что он швыряет какой-то камень. Мало ли что тут можно сделать — просто надувное приспособление. Так что в этом трюка нет. Для того чтобы заставить зрителя поверить в то, что вы хотите ему поднести, вы должны вырвать у него жало сомнения, вы должны предусмотреть его недоверие и это недоверие вырвать заранее — тогда зритель поверит. В «Илье Муромце» я десятки кадров делаю для того, чтобы показать, какой Илья Муромец сильный. Я показываю, как он кидает живого человека. Так и в этом случае мне нужно было заставить поверить в то, что Вышата — такой силы человек. И что же? В одном случае он кидает живого человека, в другом случае он проносит живую лошадь. Лошадь все-таки весит 25 пудов. Первый кадр мы снимали чрезвычайно просто — методом «стоп-камера». Мы сделали чучело точно такого же роста, размера и качества. Артист Малишевский — Вышата фигурировал в момент съемки, и когда я говорил: «Приготовились!» [...] — все живое выходило. Вышата швырял это чучело с присущей ему силой. Он метров на шесть кинул этот чучело и тут же спрятался за дверь. Команда «Стоп!», съемка прекращается. Это место обводится, чучело убирает-

«Сампо» (1959)

ся. И в этот момент на место кладут живую фигуру. Камера продолжает работать. Живые входят в кадр. Когда после в монтаже я вырезал эту штуку, получилось впечатление, что упал на землю живой человек, потом вскочил и побежал. Другого способа решить эту задачу не было, да и вряд ли нужно было применять другой, потому что этот оказался простым, дешевым, удобным и легко выполнимым.

К числу трюковых съемок надо отнести ускоренную съемку и замедленную съемку. Ускоренная съемка дает на экране замедление движения. Мы широко в практике употребляем этот один из краеугольных камней всех макетных съемок. Как бы детально ни воспроизводили все, что есть в природе, в макете, зритель никогда не поверит, что это подлинное. И наоборот, можно не дотянуть макет, не дожать, а снять ускоренной съемкой, и на экране получим замедленно, и зритель поверит в правдоподобие.

Со студентами я проделывал такие опыты: я брал из Политехнического музея модель парохода или теплохода, и мы пускали его в бассейне. Как вы знаете, в Политехническом музее тщательно делают — все было абсолютно выдержано. Снимали нормальной съемкой, и видно было на экране, что это игрушка. На другой день выкопали яму, налили воду, сделали форму челнока, повесили платок вместо паруса и снимали. На экране — какое-то странное, но бушующее море, какой-то странный пароход, но с нормально идущим дымом. Почему? Потому что правильное замедление, достигнутое методом ускоренной съемки, создает правдоподобие. Вам, режиссерам, не нужно знать, с какой скоростью. Это дело специалиста. Но знать, что макет нужно снимать ускоренной съемкой, вам необходимо, и если в силу каких-то обстоятельств вы задумаете снимать, находясь в отрыве от студии, не имея возможности получить ускоренную камеру, не надейтесь на получение благоприятного результата.

Замедленная съемка дает большие возможности. В частности, съемка движения облаков, когда нужно создать настроение в кадре. Облака не двигаются, надо снимать замедленно. При съемке облаков, при съемке поезда, при съемке скачущей лошади замедленная съемка даст свой нужный результат. Правда, многие говорят, что каждый раз, когда мы снимаем скачущих лошадей, все-таки видно это замедление. Все это верно. Но из двух зол нужно выбирать меньшее.

Установка камеры в неестественном для нее положении. Обычно мы камеру ставим на штатив, и она расположена в нужном ракурсе. Но иногда я должен поставить макет на попа. Вот завтра я буду снимать сцену: Соловей-разбойник свистнул, и от этого все столы поехали, и все вылетело за кадр. Какой бы я ни поставил «ветродуй» — сделать это невозможно, и никакая ускоренная съемка не может это сделать. Гораздо проще поставить макет не горизонтально, а вертикально [...], и тогда предметы без всякого ветра, если я их откреплю, сами в силу закона всемирного тяготения полетят вниз, и достаточно небольшого ускорения, чтобы получился нужный кадр.

Недавно я снимал другой кадр, где нужно было показать: когда дует Соловей-разбойник, ветер врывается в сарай с курами, наседка летит по воздуху, за ней выскакивают яйца. Яйца разбиваются, и из них выскакивают цыплята. Мы поставили декорацию на попа, в момент съемки мы наседку отпускали, она летела вниз, за ней падали яйца. В каждом яйце сидел цыпленок. Яйца сделаны из парафина. Яйца на лету разбивались, из них выскакивали живые цыплята. Получилось очень выразительно и смешно; получился совершенно новый эффект. А эффект этот был достигнут тем, что не только макет был перевернут, но была перевернута и камера.

Отношение камеры к макету должно быть такое же, как если бы декорация стояла нормально. Можно снять, как человек идет по стене, по потолку, как муха, и можно сделать это примитивным способом. Так что все вовремя примененное может дать замечательные результаты.

Макетная съемка [...] тоже считается трюковой, а не комбинированной съемкой. Разница в том, что вместо большой декорации я делаю маленькую. А что такое макет? Это уменьшенная декорация. Что

такое ускоренная съемка? Это трюковая съемка. Поэтому макетные съемки неверно причислять к комбинированным съемкам. Это обычная, нормальная съемка, но сущность этого метода заключается в том, чтобы художник правильно построил эту уменьшенную декорацию, чтобы правильно определил степень уменьшения, почувствовал правильно масштаб. Это главное. Часто опытные художники не чувствуют масштаба.

Я видел в Вене замечательный макет, действительно, тщательно и излишне тщательно сделанный. Но не всегда это нужно. Иногда нужно обобщить, найти необходимую степень обобщения. Но когда я увидел, я сказал, что он копейки не стоит, и доказал им. Но дело не в этом, а в том, что масштаб очень важен. Если масштаб нарушен, зритель неизбежно это заметит. И вот для того чтобы зритель не мог разобраться в этом, нужно неустанно следить за масштабом. Поэтому при изготовлении макета все должны помнить, что масштаб — это огромная выигрышная сторона макета. На макете можно получить и простой пейзаж, и землетрясение, и лавину, и наводнение, и все что угодно.

Конечно, на сегодняшний день при большом развитии методов комбинированных съемок, методов, которые позволяют комбинировать два-три изображения, разновременно и разноместно снятых, и объединить в одно, макет является краеугольным камнем. Мы заготовляем макеты, а потом где-то в другом павильоне снимаем актеров, и эти актеры — будь это метод «блуждающей маски» или метод перспективного совмещения, рирпроекция — впечатываются в макет, и тогда макет сразу приобретает свои новые, неизмеримо высокие качества. Можно сделать чрезвычайно тщательный макет и снять его правильно ускоренной съемкой, и на экране мы увидим этот макет, и все-таки опять где-то червь сомнения будет — а настоящее ли это? Но если в этот макет мы включим людей, то непременно заставим человека поверить, что этот кадр — настоящий, и снимем всякого рода подозрения. Поэтому нужно помнить, что макет нужно использовать по мере возможности в сочетании с живыми людьми.

Еще один метод, который все причисляют к методу комбинированных съемок. Я не считаю его методом комбинированных съемок, я считаю это перспективным совмещением. В силу того что перспективное совмещение дает на экране очень эффектный результат, многие мастера комбинированных съемок считают этот метод методом комбинированных съемок. Я считаю этот метод трюковым методом.

Я ставлю камеру, навожу на нижний объект, кручу ручку и на одной пленке одной экспозицией получаю нужный результат. Где же тут комбинированная съемка? В своей работе я даже вычеркиваю это из раздела комбинированных съемок. Просто пишу: перспективное совмещение. Никакая это не комбинированная съемка. Это обычная трюковая съемка. Надо вам сказать, что за последние годы этот метод получил еще одно обогащение в виде штатива с узловыми точками. Может быть, не все знакомы с этим методом. Сущность метода перспективного совмещения заключается в том, что мы строим на натуре или в павильоне нижнюю часть декорации — ту часть площади, на которой работает актер. Вот — зал. Я строю пол и делаю цоколь высотою выше самого высокого актера. Это гораздо проще построить либо методом дорисовки, либо методом перспективного совмещения, сделав макет. Если этот макет сделать строго по принципу подобных фигур, то, с известной точки зрения, мы всегда найдем слияние, и во время съемок мы увидим целое органическое начало, ничем не раздробленное. Но в силу того, что камера в каждом отдельном случае ставилась на строго определенное место, мизансцена таких кадров была несколько ограничена. Мы не смогли снимать с движения, а только со статичной точки. Поэтому метраж таких сцен несколько увеличился.

Лет десять назад нашими специалистами был сконструирован так называемый штатив с узловой точкой, которая позволяла панорамировать с перспективным совмещением. Я могу снять панораму, пойти на другую точку и снимать новую сцену, где нет совмещения. Это дало новый богатый компонент, который начисто снимает представление о том, что это комбинация.

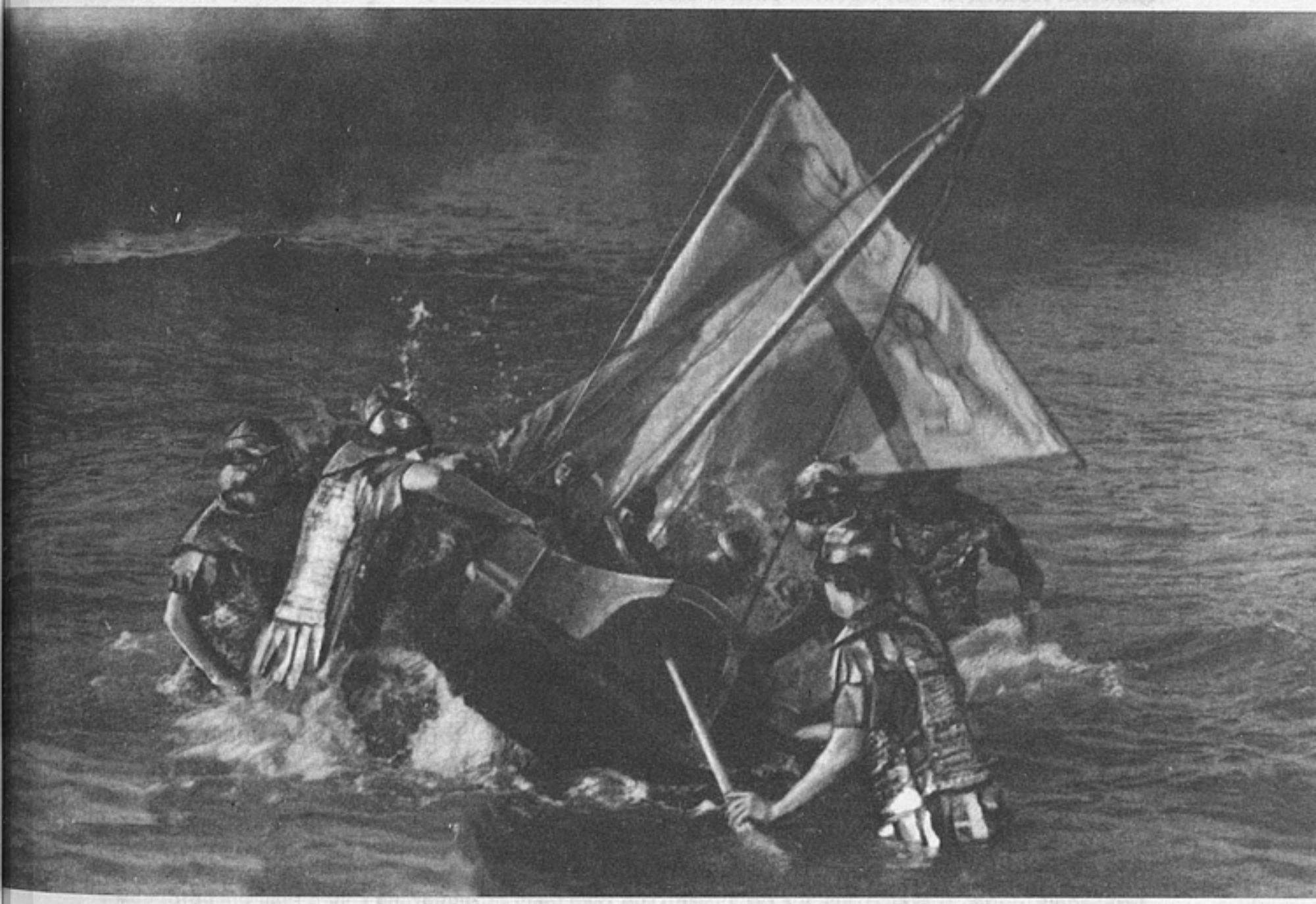
Зритель верит в то, что это настоящее сооружение, а это — наша задача. Надо делать так комбинированные съемки, чтобы зрителю не пришло в голову, что это комбинированная съемка.

Итак, перспективное совмещение. За последнее время в силу ряда обстоятельств я применяю двойное перспективное совмещение, когда совмещаю макет с макетом и с декорацией. Это двуконусное совмещение дало новые богатейшие возможности при очень большом экономическом выигрыше.

К числу трюковых съемок я отношу так называемый метод Галя — дорисовки на стекле. В этом способе тоже нет никакой комбинации. Это есть обычный метод трюковой съемки.

[...] Не нужно относиться иронически к старым способам. В последние месяцы братья Никитченко вспомнили способ фотографической перекладки[9]. Нет среди нас лиц, занимающихся комбинированными съемками, которые на протяжении своей практики не применяли бы этот способ. Скажем, надо отрубить голову человеку: делается удар шашкой по голове и голова падает. Делается 70 кадров, они снимаются кадр за кадром, и получается, что голова отлетает. Это делается методом фотопере-

[9] Владимир Семенович и Иван Семенович Никитченко — изобретатели и художники кино, специалисты в области комбинированных съемок; лауреаты Сталинской премии (1949) за внедрение в кинопроизводство метода оптических перекладок. Творческое сотрудничество А.Птушко с ними началось в начале 30-х годов в период его работы в мультипликации. В данном случае он имеет в виду метод, получивший название «автоматических перекладок».



«Сказка о царе Салтане» (1966)

кладок. Братья Никитченко, вспомнив этот забытый способ, поставили это дело на рельсы.

Мне нужна массовка. Если я не покажу сто тысяч всадников — это не будет массовка. Эпос — это когда от топота конского солнце померкло. Тогда это ясно, что солнце померкло — от топота и пота конского.

И вот Никитченко фотографируют скачущего коня. Нужно снять 30 — 35 фаз. Они фотографируют коня, вырезают цикл, наклеивают фотоперекладки на жесть. Они создают такой цикл и получают нужный результат. Они делают десять тысяч фотографий, вырезают [...]. Вся работа заключается в правильно выбранном цикле, в правильной пригонке этого цикла, чтобы лошадь не качалась. Поэтому они прикрепляют фотографии на металлические подкладки, потом создают особые рамы. Результат абсолютно изумительный. Лошадей они потом красят. Они снимают светлую лошадь, а потом анилином красят в любой цвет. И получается целая армия разномастных лошадей. Потом они снимают методом многократной экспозиции, и получается в кадре сто тысяч лошадей. Я окончательного результата еще не видел. Но для моего фильма это необходимо, как воздух. Нужно сделать такую массовку. А ведь в основу они положили старый забытый способ. И никакая «маска» этого дать не может. Поэтому я так много говорю сегодня о забытых способах, ибо правильно поставленный тот или иной способ может дать положительные результаты. [...]

Наиболее простейший и наиболее выполнимый метод — это метод рирпроекции. Он тоже почему-то забывается. Достигнув своего развития и совершенства, способ этот начал глохнуть. Почему, я не знаю. Мы имеем установку встроенного рирпроектора, стоящего больших денег, но им фактически пользовался один я — во время съемки «Садко». С тех пор к этому крану не прибегали. Почему, я не понимаю.

Я не говорю о том, что существует дис-проекция, которая позволяет снимать декорации и целые большие панорамы с помощью диапозитива.

Я не говорю о покадровой рирпроекции, которая является делом рук художников и операторов комбинированных съемок.

Еще получил широкое применение метод последующей дорисовки кадра. Крайне кратко: что это из себя представляет? Художник или оператор, снимая кадр на натуре, снимают первый раз ту часть, где работают актеры, а все, чего нет на натуре, но что нужно оператору и художнику для замысла, закрывают решеткой, которая перекрывает часть кадра, то есть оставляет не экспонируемой ту часть кадра, которая закрыта решеткой. Оператор проявляет кусочек пленки, вставляет в проекционный аппарат, проецирует на листе бумаги, и художник дорисовывает то, что снято, и то, чего не хватает. Дальше художник рисует на этом планшете все, чего недостает, и вторично на ту же пленку снимает.

Существует очень сложная система подгонки. Нужно найти переходную зону. Это дело последующей техники. Но вы должны знать, что этот способ дает огромные возможности. Иногда он просто незаменим. Я снимал сцену «проезд санного поезда у стен древнего Киева». Можно было построить макет. Но это требовало бы больших средств, технических сооружений. Мы этого избежали и сделали дорисовку. Все это было заменено рисунком.

Метод дорисовки тоже почему-то начинают забывать. Нет у нас квалифицированных настоящих художников по дорисовке. Это дело специфическое, трудное. Нужно высокое мастерство людей, которые занимаются этим делом, чтобы сделать так убедительно и не натуралистично недостающую часть, дорисовать так, чтобы она незаметно слилась с натурой.

И наиболее прогрессивным способом является метод «блуждающей маски»[10]. Этот способ уже фактически оправдался на большом ряде примеров и фильмов. Целый ряд эпизодов из «Садко» и «Адмирала Уша-

[10] Технология метода «блуждающей маски» в советском кино была разработана в 40-е годы оператором Б.Горбачевым и инженером В.Омелиным.

кова»[11] могли быть реализованы методом «блуждающей маски».

Кораблекрушение, наводнение... актеру должна упасть на голову балка. Режиссер предупреждает актера: вам должна упасть на голову балка. Актер падает, но никакая балка, конечно, не сваливается ему на голову. Можно найти такие моменты совмещения, что балка как бы коснется головы актера, и актер падает. Этот метод прогрессивен, главным образом, тем, что он позволяет решать ряд кадров таким способом, которого никакой другой дать не может. Вы видели сегодня кусочек фильма, где танк давил людей. Никак иначе, как «блуждающей маской», такой кадр снять нельзя, чтобы человек шел под танк и его давило.

На сегодняшний день даже смешно агитировать за этот способ. Но, к сожалению, внедрение новых методик проходит очень медленно, несмотря на неоднократные обещания руководства студии и начальника отдела комбинированных съемок. Я уже заканчиваю фильм, а так и не снял ни одного кадра методом «блуждающей маски», когда мне это нужно, как воздух. И я вынужден компенсировать это машинерией. Я вынужден делать змея в двадцать пять метров, чтобы снимать его в условиях массовок. Не место сейчас говорить об этом. Важно, что метод этот практически себя оправдал, имеет право на жизнь, будет внедрен и в широкоэкранном кино найдет свое применение.

Очень интересный метод создан братьями Никитченко — это метод оптических перекладок. Обычная нормальная пленка заряжается в две проекционные камеры, которые позволяют с помощью приближения или удаления увеличить или уменьшить тот или иной размер. На маленьком экранчике происходит совмещение одновременно снятых объектов. Проводя все совмещения, оператор снимает один кадрик такого перспективного совмещения. Работа кропотливая, но она позволяет делать улучшения в кадре — иногда его можно дорисовывать, подрисовывать. [...]

Заканчивая нашу крайне схематичную и беглую беседу, я хочу сказать, что искусство трюковых и комбинированных съемок — замечательное. Замечательное тем, что позволяет любую мысль автора, любой замысел — порой самые несбыточные вещи — реализовать так, что это не составляет для студии больших усилий, а весь центр тяжести перекладывается на плечи отдела комбинированных съемок, где специалисты решают эти кадры. Преимущество этого метода заключается в том, что вы не думаете над тем, как ради одного прохода нужно строить замок. В свое время строили декорации, что стоило много средств. Сейчас это можно решить путем дорисовки, домакетки и т.д.

Еще раз напоминаю, что нет способов лучших или худших. Даже на примере нашей беглой беседы мы убедились, что все способы хороши, а лучший из них тот, который проще, дешевле и легче всего выполним, — к нему и нужно прибегать.

Публикация и примечания
Рашита Янгирова

[11] «Адмирал Ушаков» (1953) — фильм М.Ромма.

Фото Н.Акимова

Евгений Шварц. 50-е годы

ГРИГОРИЙ ГОРИН

Побеждать дракона

Мне близка манера Шварца. Но с его произведениями происходят интересные вещи: в десятке ведущих драматургов его имя даже не упоминается. Первые места занимали Корнейчук, Софронов, Афиногенов...
Шварца не считали ни крупным драматургом, ни крупным сценаристом. Он знал это и стеснялся этого. Но через сорок-пятьдесят лет никто из той десятки не востребован временем, а Шварц не сходит ни с экрана, ни со сцены. У каждой эпохи свои герои.
В чем сила и трагедия Шварца?
Сила — в его необыкновенной свободе, свободе без расчета на цензуру, он был абсолютно, невероятно свободен. В сталинское время написал «Дракона», который тогда же и поставили, и даже никого не посадили: ни самого Шварца, ни режиссера Николая Акимова. По сути дела Шварц в своей пьесе открыл то же, что и Гроссман в «Жизни и судьбе». Но Гроссман был арестован, а тут никто не пострадал. Самые большие тираны то ли не рискнули его уничтожить, то ли не разглядели, что в России в жанре сказочной сатиры Шварц — наша главная сила и слава.
Трагедия же его была в том, что он сам по-пушкински судил себя и, верша этот суд над собой, справедливо себя не оценивал. Он очень переживал, что у него нет большого романа, что он не идет в ногу со временем, а его попытки писать пьесы о современных советских людях (например, «Повесть о молодых супругах») были действительно неудачными. И он по этому поводу очень страдал, не всегда понимая свое подлинное предназначение, но всегда чувствуя. Как только в творческий процесс вторгался анализ, выстраивались концепции, появлялось желание взглянуть на свои произведения глазами критика, ничего не получалось. Впрочем, такие вещи происходили и происходят со многими писателями.
И еще мне кажется, что Шварц недостаточно прочитан как детский писатель. В 30-е годы веселые, шаловливые Хармс, Введенский, Шварц на первый взгляд занимались полной ерундой. Тогда для детей мало кто писал. Чуковский, Маршак, позднее Барто. Но оказалось, что дети, воспитывавшиеся на их произведениях, выросли более свободными, чем те, кто рос только на «Ваське Трубачеве» и «Тимуре и его команде». Это поняли, когда началась хрущевская оттепель, поняли, когда в «Современнике» поставили «Голого короля». А через двадцать лет был поставлен «Дракон». И все это делали люди, выросшие на Шварце и Чуковском. Шварц очень и очень многослоен. Поэтому каждое поколение будет по-своему вновь и вновь ставить его пьесы, экранизировать его сценарии. Конечно, не важно, в театре ли смотреть Шварца или в кино, я видел очень интересные сказки в театре и неудачные в кино и наоборот. «Золушка» получилась в кино лучше, чем в театре. Это прелестный, любимый всеми поколениями фильм. И «Обыкновенное чудо» нравится мне в кино больше, а вот «Дракон» — в театре. Все зависит от степени таланта и увлеченности режиссера. Но, кто знает, быть может, сегодняшние дети будут знать Шварца по компьютерной графике и научатся побеждать его сказочного дракона, а в жизни окажутся окруженными людьми, у которых дракон внутри.
Сказки Шварца поразительно объемны, что дети понимают лучше взрослых.
Шварц — это очень серьезный писатель.

Записала О.Андрейкина

ЕВГЕНИЙ БИНЕВИЧ

Будни сказочника

Публикуемый нами материал никоим образом не претендует быть портретом замечательного сказочника Евгения Шварца. Это скрупулезное исследование в документах его сценарной биографии. Но нам представляется, что за этой скупой будничной хроникой сталинской эпохи еще явственнее проступают и тени ее страшных демиургов, и обыкновенное чудо, возможное во все времена благодаря таланту и доброте, которыми был столь щедро наделен Евгений Шварц.

Биографическая хроника

«Первоклассница» (1948), режиссер И.Фрэз

Евгений Львович Шварц был одним из первых писателей, кто откликнулся на призыв кинематографистов. Он пришел в кино в 1930 году как уже известный детский писатель, автор более десяти книг («Рассказ старой балалайки», «Петька-Петух — деревенский пастух», «Похождения Петрушки», «Шарики», «В лагере» и другие), которые оформляли прекрасные художники: К.Рудаков, П.Соколов, В.Ермолаева, В.Конашевич, А.Пахомов. А в Ленинградском ТЮЗе шла его пьеса «Ундервуд», пользовавшаяся неизменным успехом, причем не только у маленьких зрителей, но и у взрослых.

Но пришел он на Ленинградскую кинофабрику скорее как ремесленник, нежели оригинальный писатель. Брался за любую работу, соглашался довести до «кондиции» любой сценарий. Ведь к этому времени у него уже был и большой редакторский опыт.

Кинорежиссер Н.И.Лебедев, ставивший тогда свою первую картину, обратился к Шварцу с просьбой сделать надписи к фильму. По его словам, Шварц придумал и назва-

«Леночка и виноград» (1936), режиссер А.Кудрявцева

ние картине — «Настоящие охотники». Фильм вышел на экраны 17 августа 1930 года, имени писателя в титрах не было.

Попросил Лебедев Шварца сделать надписи и к следующему своему фильму «Товарный № 717». Но в докладной записке «Производство детских фильмов на 1931 год» Шварц назван уже одним из авторов сценария:

«Товарный № 717» — сценарий Шварца и В.Петрова. Реж. Н.Лебедев».

Тема картины — связи пионерской организации завода с пионерской организацией МТС. [...] Эта картина является, пожалуй, лучшей из трех картин производства 1931 года. При некоторой вялости фильма она дает довольно правдивые и жизненные образы пионеров, не лишена элементов комедийности и хорошо воспринимается детской аудиторией»[1].

Про следующую картину Н.Лебедева «Детство большевика» в тематическом плане ленинградской кинофабрики «Союзкино» на 1932 год» сказано:

«Детство большевика», немая.

Сцен. Шварц и Михайловский, реж. Н.Лебедев.

Картина показывает работу детей на дореволюционной капиталистической фабрике, их революционный рост и участие в революционном движении»[2].

В другом документе: «Литературный сценарий закончен. Срок выпуска — середина ноября»[3].

Фильм «Солдатский сын» («Детство большевика») вышел на экраны в марте 1933 года. В титрах значилось: «Автор сценария и режиссер Н.Лебедев: автор надписей А.Чапыгин»[4].

---

[1] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 9, ед. хр. 32, л. 115.

[2] Там же, л.8.

[3] Там же, л.132.

[4] См.: «Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог», т. 1. М., 1961, с. 470.

Что произошло? Никаких объясняющих ситуацию документов не сохранилось. Позже Николай Иванович Лебедев утверждал, что и замысел сценария исходил от него, и сам сценарий писался им одним. Ни Михайловского, ни Шварца к работе над этой картиной он не привлекал. У меня нет причин не принять это заявление на веру, так как в основу фильма положен автобиографический материал.

В документах «Ленфильма» того времени есть еще несколько несостоявшихся фильмов, в связи с производством которых возникает имя Шварца:

«Рождение организации», немая.

Детский фильм, показывающий начатки организации и развития юных пионеров.

Сценаристы Шварц и Петров В.»[5].

«Золотое детство». Сценарий Е.Шварца и Б.Липатова.

Тема: Дети в стачечной борьбе в капиталистич. Америке»[6].

«Пустяки», по сцен. Шварца. Реж. Григорьев.

Тема: Нет в нашей жизни пустяков»[7].

Вероятно, Шварц предлагал студии написать сценарий для мультфильма по своей кукольной пьесе «Пустяки», премьера которой состоялась в сентябре 1932 года в Кукольном театре под руководством Евг. Деммени.

Серьезная писательская работа Шварца в кино началась в соавторстве с Н.М.Олейниковым. В 1934 году они написали сценарий «Разбудите Леночку». В ноябре того же года трехчастевой фильм, снятый режиссером А.Кудрявцевой, вышел на экраны. В главной роли выступила Янина Жеймо. (С этой картины началась дружба Шварца с актрисой, лучшей работой в кино которой стала «Золушка».) И хотя уже несколько лет существовало звуковое кино, у маленьких зрителей и у их родителей эта немая короткометражка пользовалась большим успехом.

Тогда же была задумана целая серия картин, объединенных одним героем.

Однако и второй сценарий — уже полнометражный и звуковой — Шварц и Олейников писали без диалогов. Действие комментировалось закадровым текстом и музыкой.

15 апреля 1935 года состоялось обсуждение этого варианта сценария на худсовете «Ленфильма». Выступавшие отмечали, что главным действующим лицом в сценарии почему-то стал руководитель школьного фотокружка, много места отводилось одноклассникам Леночки, так что сама героиня как-то затерялась среди них. Поэтому несколько сместились акценты: активная, волевая девочка подпала под опеку взрослых: разрушилось единство серии. Было предложено смелее использовать звук[8].

Менее чем через два месяца авторы представили второй вариант. 7 июня его обсуждали на режиссерской коллегии.

Докладчик С.Юткевич и выступавшие в прениях отметили громадную работу, проделанную авторами по переработке и улучшению сценария. Главной героиней снова стала Леночка. Ее друзья, не лишившись индивидуальности, отошли на второй план. Закадровый голос был заменен остроумным диалогом. Особо отмечалось, что сценарий свободен от скучной дидактики. В частности, Сергей Юткевич замечал: «Это не просто некоторое написание, чрезвычайное по ценности художественное произведение, очень смешное, оно хорошо [...] не только тем, что построено на литературных остротах и каламбурах, а смешным поведением и характером действующих лиц, смешными положениями, в которые они попадают, со смешными трюками и пластическими приемами кинематографии. Это делает данное произведение выдающимся совершенно сценарием и образцовым не только для детской кинематографии, но и вообще одним из чрезвычайно важных опытов в области создания советского комедийного жанра»[9].

Сценарий был принят к производству. Картина была сдана 20 мая 1936 года[10].

Но при обсуждении на худсовете картина «Леночка и виноград» подверглась резкой

[5] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 9, ед. хр. 32, л. 5.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 343, л. 20.
[9] Там же, л. 29.
[10] Там же, л. 22.

критике. Обнаружилось, что в процессе съемок фильм растерял все лучшее, что было в сценарии. А.Пиотровский отметил, что «главная беда Кудрявцевой в том, что она [...] запуталась в жанре [...]. О маленьких проходных вещах она говорит, а о существенном говорит мельком»[11].

И Шварц, и Олейников тоже признали, что «сценарий претерпел целый ряд изменений», приведших к ухудшению фильма, и что картина получилась «замедленная и не смешная».

Серия фильмов о Леночке прекратила свое существование. Сценарий «Леночка и Лев» остался неосуществленным, а для картины «Леночка выбирает профессию» Шварц и Олейников успели написать лишь либретто[12], к «Леночке летом» они вообще не приступали.

«Золушка» (1947),
режиссеры Н.Кошеверова, М.Шапиро

Евгений Шварц вошел в литературу как сказочник. (Еще в 1924 году была опубликована его сказка «Рассказ старой балалайки»[13].) Поэтому даже самые реальные явления в его самых реалистических произведениях приобретали какой-то одному ему свойственный сказочный оттенок. Вот, к примеру, эпизод из фильма «Леночка и виноград», в него не вошедший.

Ребят за отличную учебу наградили поездкой на виноградник. Там они узнают, что кто-то ворует виноград. Повар, по виду добряк и открытая душа, закармливает детей вкусными вещами, водит их купаться, учит нырять. А однажды он уводит их в лес и бросает там, чтобы без помех заполучить очередную партию колхозного винограда.

Леночка идет искать дорогу.

Вдруг слышится резкий треск сучьев. Прямо на нее из-за деревьев выходит медведь. Останавливается. Поднимается на дыбы, смотрит с интересом.

— Здравствуйте, — говорит Леночка.

Зверь молчит.

— Нечего пугать, я про вас довольно читала.

Медведь слегка наклоняет голову набок. Прислушивается.

— Вы летом сытые.

---

[11] Там же, л. 15.

[12] Там же, ед. хр. 400, л. 36.

[13] «Воробей». Пг., 1924, № 7, с. 3 — 12.

Медведь вопросительно рявкает.

— Очень тебя прошу, уйди! — говорит Леночка. — Я тебя хотя и изучала, а все-таки неприятно. Ты можешь лапищей своей корову убить. Довольно без тебя дел. Воры. Заблудились мы... Ну, пожалуйста, очень тебя прошу: пошел вон.

Удар грома. Оба — и медведь, и Леночка — взглядывают наверх.

— Сейчас дождь пойдет, — говорит Леночка.

Медведь снова смотрит на небо.

— Правду говорю.

Страшный удар грома. Молния. Ливень.

Леночка бросается под дерево. Медведь тоже. Сидят, прижавшись друг к другу, со страхом поглядывая вверх.

Молния. Леночка от страха закрывается лапой медведя. Медведь и вторую лапу положил на нее.

Леночка выглядывает, чтобы посмотреть, кончился ли дождь. Медведь машет на нее лапой, чтобы она спряталась...

Стало светлее. Дождь перестал. Со всех сторон послышалось «ау»...

Медведь отвечает на это «ау» громким рявканьем.

Медведь побежал оглядываясь. За ним бежит Леночка.

Медведь выбежал на дорогу, остановился. Дожидается Леночку. Она вопросительно смотрит на него. Медведь кивает головой, рявкает и убегает».

Он вывел ее на дорогу.

«Медведь все понимает и молчит, — говорил Шварц на заседании режиссерской секции. — Они встречаются лицом к лицу в лесу, их там застает гроза. Это тоже ссылка на сказку. Это дает некоторую романтику. Все это — и пейзаж и песни — создает слегка сказочную обстановку. [...] сказочность в развитии событий легче увязывается с комедийной стороной картины»[14].

Еще больше ощущался сказочный настрой в пьесе Шварца «Брат и сестра» (1934). И особенно в сценарном переложении этой пьесы. Здесь резко разделялись силы «добра» и «зла». Сережа и Маруся Орловы в половодье оказались на льдине посреди бушующей реки. Кажется, силы природы просто обрушиваются на детей — бурный поток, вихрь, темень. Все встают на их защиту, и первой, конечно, мать.

На сцене это выглядело «по-домашнему», походило на игру в героев-полярников во дворе дома. Подвижность камеры и вынос действия «на натуру» давали возможность автору в полную силу показать столкновение стихии и человеческой воли. И когда человек вырывал из пасти взбесившейся реки ее жертвы, она, утихомиренная, ласкалась к его ногам, чтобы потом, погасив бдительность, вновь напасть на него.

Но впрямую к сказке Шварц обратился в «Красной Шапочке», сценарии для цветной мультипликационной картины, который он — в последний раз — написал в содружестве с Н.Олейниковым. (Позже в знаменитой пьесе «Красная Шапочка» Шварц использовал многие сценарные ходы.)

Весной 1936 года в ленфильмовской многотиражке сообщалось, что сценарий хотя и «написан талантливо, но сдан чрезвычайно серым и недоработанным»[15]. Однако, судя по сохранившемуся в «Госфильмофонде» тексту, его, по-моему, и сейчас еще не поздно перевести на пленку.

Почти не сохранилось сведений о замысле и постановке другой киносказки Шварца, написанной им по «Доктору Айболиту» Корнея Чуковского. Режиссер В.Н.Немоляев вспоминал: «Это был год, когда студия («Межрабпомфильм». — *Е.Б.*) была реорганизована в «Союздетфильм». Всем творческим работникам нужно было переключиться на детскую тематику [...] Вместе с Евгением Львовичем мы работали уже над режиссерским сценарием. Затем были более чем трудные съемки»[16].

Трудность съемок заключалась в том, что Максим Штраух, исполнявший в фильме главную роль доктора Айболита, был крайне занят в театре.

В 1938 году Евгений Шварц написал пьесу «Снежная королева», потом — в начале 1941-го — сценарий, который предназначался для режиссера В.Легошина.

«Литературный сценарий, утвержденный Комитетом по делам кинематографии, режиссера не удовлетворил, — писала сту-

[14] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 343, л. 77 — 78.

[15] «Кадр». Л., 1936, 31 мая.

[16] Письмо В.Немоляева Е.Биневичу от 5 августа 1966 года.

«Дон Кихот» (1957), режиссер Г.Козинцев

дийная многотиражка. — Художественное руководство и сценарный отдел студии санкционировали доработку сценария, и режиссер В.Легошин выехал в Ленинград к автору Е.Шварцу, где в течение 15 дней сценарий был окончательно доработан. Теперь мы имеем полноценный литературный вариант, по которому делается режиссерская разработка»[17].

Сценарий несколько отличается от пьесы. В ней мы только можем догадываться, кого вывел в образе Сказочника автор. В сценарии он этого уже не скрывает, у него есть имя — Ганс Христиан. Сказочник не только действующее лицо, но и ведущий, что по тем временам было достаточно необычно. В сценарии Шварц не рискнул вывести на экран героя, общающегося со зрительным залом. Поэтому здесь появляются два новых персонажа — Домовой и Петух-флюгер, чтобы один мог спрашивать, а другой комментировать происходящее.

С их диалога на крыше и начинается сценарий. Выясняется, что в их доме живет Ганс Христиан, «который сочиняет такие славные сказки» и «вырастил среди зимы удивительный розовый куст. Розы на нем цветут и не отцветают, пока люди, владеющие кустом, живут дружно. Ганс Христиан подарил этот куст своим соседям — девочке Герде и мальчику Каю и их бабушке. Ведь во всем доме нет людей дружнее. И если Снежная королева проведает об этом, быть беде, ох, быть беде!»

В пьесе завязкой является сцена на чердаке. Коммерции советник, любитель наживаться на редкостях, приходит к бабушке, чтобы купить куст роз. Летом он торгует льдом, зимой не прочь разводить цветы, если это сулит барыш. А когда ему даже за очень большие деньги отказывают продать куст, он воспринимает это как бунт, бунт против почтеннейших людей города, и обращается за помощью к Снежной королеве.

В сценарии диалог между Домовым и Флюгером как бы переакцентирует происхо-

[17] См.: Колодный О. «Снежная королева». — «Детфильм». М., 1941, 30 января.

«Снежная королева» (1967), режиссер Г.Казанский

дящее. Здесь в борьбу вступает сразу все царство холода во главе со Снежной королевой, которое бессильно перед дружескими, горячими взаимоотношениями героев. На мой взгляд, в сценарии, при почти всех сохранившихся диалогах пьесы, замысел автора раскрылся более глубоко.

Когда было уже отснято около половины картины, началась война. Съемки приостановились. В отчете начальника сценарного отдела о портфеле студии на 1 апреля 1943 года значится: «Снежная королева» — сценарий Е.Шварца. Сценарий находился в производстве, поставлен вопрос перед Комитетом о возобновлении постановки»[18]. Но вопрос этот так и не был решен, ведь артисты «выросли» из своих ролей, и картину нужно было снимать заново.

Более чем через двадцать лет на «Ленфильме» режиссер Геннадий Казанский экранизировал «Снежную королеву». Не доверяя сценарию, написанному в столь давние времена, он обратился к апробированному тексту пьесы, но не расстался и с некоторыми сценарными коллизиями, в результате единство авторского замысла было нарушено.

В воспоминаниях о Шварце Л.Пантелеев пишет: «Если не ошибаюсь, он был первым среди ленинградских литераторов, кто откликнулся пером на фашистское нашествие: уже в конце июня или начале июля 1941 года он работал в соавторстве с М.М.Зощенко над сатирической пьесой-памфлетом «Под липами Берлина»[19].

Война всколыхнула всю страну, потребовав от каждого максимального напряжения сил.

Спектакль «Под липами Берлина» был показан в Ленинградском театре комедии 12 августа 1941 года. Тогда же была опубликована сатирическая сценка «По расписанию»[20]. Шварц писал сказки для Ленинградского радио, для сборников «Балтфлот смеется», конферанс для первого военного киноконцерта, который должны были ставить Н.Кошеверова и М.Цехановский, но пере-

[18] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 6, л. 118.
[19] См.: «Мы знали Евгения Шварца» (сборник). М. — Л., 1966, с. 59.
[20] См.: «Боевая эстрада» (сборник). М. — Л., 1941.

езд «Ленфильма» в Алма-Ату помешал этому замыслу.

В 1942 году, в Кирове, Шварц пишет две пьесы — «Одна ночь» и «Далекий край», по последней пишет сценарий[21]. Позже, уже в Сталинабаде, — кукольную пьесу «Новая сказка», заканчивает «Дракона»[22] и начинает работать для режиссера А.Роу над сценарием «Кот в сапогах»[23]. Заявка на сценарий не понравилась в Главном управлении художественных фильмов (ГУПХФ). В отзыве на нее читаем: «Наименее удачные стороны замысла автора сценария Е.Шварца проявляются в отступлениях от оригинала. Поэтому целесообразно в работе над сценарием как можно точнее придерживаться сюжета сказки Перро»[24]. А Шварцу неинтересно быть лишь интерпретатором, он сам прекрасно умеет рассказывать сказки. И выполнение заказа откладывается, Роу же начинает работать над другой картиной.

Однажды я спросил Надежду Николаевну Кошеверову: «Как вы пришли к «Золушке»?» Она рассказала: «В сорок четвертом году, возвращаясь из эвакуации, я встретила в Москве Жеймо. Она сидела в уголке — такая маленькая, растерянная... Я взглянула на нее и неожиданно предложила: «Яничка, вы должны сыграть Золушку...» Она немного повеселела, и мы тут же отправились к Помещикову, который заведовал тогда Сценарным отделом в Комитете кинематографии. Возражений у него не было, он только спросил: «А кто напишет сценарий?» И я, не задумываясь, выпалила: «Шварц». Разумеется, никакой предварительной договоренности с Евгением Львовичем у меня не было, но, узнав о замысле, он тоже им загорелся. Сценарий писался специально для Жеймо»[25].

15 мая 1946 года Кошеверова получила первый вариант сценария, а 29-го он был зачитан автором и обсужден на худсовете «Ленфильма».

Высказывания совета были один другого благоприятнее. Отмечали, что «это произведение Шварца наиболее чудесное из всех его произведений» (Г.Васильев), что «увидеть эту сказку глазами советского художника — это задача чрезвычайно трудная [...] Каждая фраза написана здесь не случайно, а прочувствована всем сердцем, со всем знанием окружающего мира...» (А.Иванов)[26].

Хорошо был встречен сценарий и в ГУПХФе: «Изящный и острый диалог, великолепные, красочные вставные номера, легкая ирония в трактовке образов — короля, феи, принца и др. — все это является большим достоинством сценария прежде всего как литературного сценария», — писали в отзыве начальник ГУПХФа М.Калатозов и старший редактор Л.Погожева. Совершенно справедливо будущему режиссеру рекомендовалось «нахождение особого приема, который в адекватной форме помог бы передать остроумие и блеск литературного произведения. Комедия «Золушка» должна быть одновременно условной, сказочной и реалистической по существу замысла, по глубоко нравственной и человеческой своей идее [...] декорации и костюмы должны воссоздать условно-сказочный мир без прикрепления его к определенной эпохе и стране...»[27].

Казалось, все будет просто. Сценарий всем нравился, подобрались великолепные актеры, Н.Акимов создал прекрасные эскизы.

Однако просмотр и обсуждение первого отснятого материала картины 24 сентября 1946 года на худсовете студии носили совершенно иной характер. Председательствующий, директор студии И.Глотов, открывая заседание, предложил вначале заслушать режиссеров (в процессе работы над картиной был назначен второй постановщик — М.Шапиро, а художественным руководителем стал Г.Козинцев), чтобы выяснить их позицию и возможность дальнейшей работы.

Чтобы спасти картину, а вопрос стоял именно так, Кошеверова говорила: «Мы много думали о сценарии в свете последнего

---

[21] РГАЛИ СПб., ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 15.
[22] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 504, л. 45.
[23] Там же, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 16, л. 10 — 19, 20 — 23.
[24] Там же, ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 504, л. 45.
[25] Кошеверова Н. «Или сказка, или комедия...» — «Кинонеделя Ленинграда», 1973, 6 декабря.
[26] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 1245, л. 33 — 34, 40.
[27] Там же, ед. хр. 1364, л. 8 — 9.

«Сказка о потерянном времени» (1964), режиссер А.Птушко

постановления ЦК ВКП(б) и пришли к убеждению, что вредного в нем ничего нет, что жанр комедии-сказки нисколько не опасен и даже дает возможность извлечь для нашей молодежи много полезного».

Неожиданно возник вопрос о неуважении автора к сказке.

Л.Жежеленко. Меня коробит непрерывное неуважение к сказке, которое здесь происходит в материале и даже тех задачах, которые будут выдвинуты по линии переделки сказки перед Шварцем.

Я.Фрид. Я не вижу возможности ставить этот материал в силу того, что он, с моей точки зрения, является порочным.

С.Васильев. Мне кажется, что сценарий Шварца был малоинтересен с точки зрения идейной и художественной стороны. Что сказка была пересказана неясно. Не было простого изложения кинематографическим языком известной сказки. [...] Это неуважение к сказке проявлено автором прежде всего в сценарии.

Были, конечно, и заступники — за автора и за молодых режиссеров. И тем не менее страсти так разгорелись, что И.Глотов вынужден был признать: «Ряд сегодняшних выступлений мне не понравился. [...] Мы с вами неоднократно возвращались к этой теме, обсуждали литературный сценарий, и художественный совет единодушно его принял. Режиссерский сценарий был утвержден на основании наших постановлений, и сейчас поздно говорить, нужна или не нужна эта тема. Ее надо правильно решить, чтобы советский зритель нашу работу одобрил».

Вторично взял слово Жежеленко: «Вы меня не поняли, Иван Андреевич. [...] Я считаю, что никакого неуважения к сказке у Шварца нет. Если же можно было бы доказать, что есть неуважение к сказке, нужно ее немедленно снять. Советскому искусству органически присуще уважение к народному творчеству. У Шварца не было неуважения к сказке, просто он рассказал ее по-своему»[28].

Было решено к двум молодым режиссе-

[28] Там же, ед. хр. 1353, л. 43 — 53.

рам прикрепить трех опытных для постоянного наблюдения за съемками; а от Шварца, который отсутствовал на худсовете, потребовать переделок.

22 октября Шварц зачитал текст поправок. Большинству членов худсовета они понравились.

Г.Козинцев. Переделки Шварца мне очень просто понравились. Я их с большим удовольствием прочитал вчера. Они идут целиком на пользу сценарию. Очень хорошо и благородно написаны.

Л.Трауберг. С колоссальным удовольствием я прослушал переделки. Очень приятно так же и то, что Евгений Львович, единственный из всех авторов, с колоссальным удовольствием пошел на переделки и отнесся к этим переделкам крайне серьезно.

Но теперь у сценариста возникла неудовлетворенность работой коллектива. Опекунство режиссеров превратило съемки в митинги у камеры. Шварц считал, что ликвидация подобного положения гораздо «больше облегчит производственный процесс, чем всякие переделки»[29].

Вскоре работа по картине вошла в нормальную колею, и в апреле 1947 года съемки были закончены. В мае фильм вышел на экраны и до сих пор не устарел и пользуется большим успехом у зрителей всех возрастов. А тогда Р.Юренев писал о «Золушке», таким образом определяя замысел авторов фильма: «Галантный сказочник Перро воспел волшебное вознаграждение за кротость, долготерпение и покорность. В старых детских изложениях в целях примитивно педагогических вознаграждалась послушная девочка. Некоторые поэты пытались противопоставить грустную и грубую действительность прелестной фантазии, утешительной мечте. В собраниях русских сказок есть варианты сюжета о Золушке. Народ — труженик, мастер, изобретатель, умелец — воспел в образе Золушки золотые руки труженицы-мастерицы и осудил в лице мачехи и сестер бездельниц, эксплуатирующих чужой труд... Сценарист Евгений Шварц, режиссеры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро — авторы фильма «Золушка» — также пошли по этому пути»[30].

Критики будто предчувствовали уход Шварца от сказок Андерсена, Перро, Шамиссо в мир русской народной сказки. Его главными героями становятся Василиса-работница («Два клена»), Марья-искусница, Иван Чесной работник[31].

И тем не менее судьба сценария «Марья-искусница» много печальнее судьбы «Золушки».

В 1945 году, уже после окончания войны, Александр Роу получает письмо от Евгения Шварца, который пишет: «Дорогой Александр Артурович! Я кончил детскую пьесу «Царь Водокрут» на русском материале. Все хвалят. Все говорят, что это прямо для кино.

«Кота»[32] я могу дописать к концу сентября. Но как я ни боялся, после «Золушки» западный материал мне несколько скучен.

Не заменить ли «Кота» — «Царем Водокрутом»? Материал разработан. Сдам скоро. Основной герой — солдат. Героиня — царская дочь.

Пьеса писалась для кукольного театра. Если договоримся — никуда ее больше не отдам, кроме маленького театрика в Ленинграде[33].

Умоляю, возьмите командировку и срочно приезжайте. Уверяю Вас, нам гораздо интереснее заняться новой, оригинальной русской сказкой. Приезжайте! Или телеграфируйте как решение. Если «Кот» — пусть будет «Кот». Но... Словом — жду Вас.

Не ругайте меня — все к лучшему. Тот или другой, но сценарий будет. Хороший сценарий будет»[34].

Студия предложение писателя принимает. Вскоре он получает заключение худсовета «Союздетфильма» от 12 марта 1946 года, подписанное художественным руководителем Л.Луковым и начальником сценарного отдела И.Шнейдерманом: «В целом сценарий «Царь Водокрут» большая, талантливая работа автора, дающая возмож-

---

[29] Там же, ед. хр. 1353, л. 88 — 91.

[30] Юренев Р. Сказка на экране. — «Вечерняя Москва». 1947, 24 мая.

[31] «Иван Чесной работник». Пьеса. — РГАЛИ СПб., ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 43.

[32] «Кот в сапогах» — тема, которая еще числилась за Шварцем.

[33] «Сказка о храбром солдате» была поставлена в Большом театре кукол под руководством С.Н.Шапиро.

[34] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 504, л. 70.

ность создать музыкальный, комедийный фильм-сказку»[35].

Но 11 октября дирекция студии направляет в Ленинград большое письмо с массой претензий. От Шварца хотят, чтобы у солдата было все: и сапоги-скороходы, и шапка-невидимка, и скатерть-самобранка, не считая гуслей-самогудов, волшебного гребня и полотенца, которые в сценарии уже были. И в то же время от него требуют, чтобы солдат стал «более действенным»: «некоторые функции русалочки целесообразно передать солдату (подсказ Ване во время узнавания им матери, отвод ручья и др.)», а саму Аленушку лучше сделать «девочкой, захваченной Водяным, подобно Марье-искуснице...»[36]

Невероятно трудно сделать Солдата более действенным и в то же время его *действия* заменить «волшебными силами». Но Шварц старается — переделывает, дописывает, вычеркивает. Всего семь вариантов!

«Я крайне напуган теми семью вариантами «Водокрута», которые отняли у меня столько сил и времени совершенно напрасно, — пишет он 23 января 1947 года директору студии С.А.Кузнецову. — Поэтому прошу Вас не требовать у меня добавок, дописок, изменений, пока сценарий не утвержден. Я считаю его готовым. Я согласен принять самое близкое участие в рабочем сценарии, когда у меня будет уверенность, что картина реализуется. Но не прежде»[37]. Однако несмотря на громадную работу, проделанную писателем, сценарий кладется на полку.

Второй этап борьбы за сценарий начался в 1954 году. В августе новый состав сценарного отдела «Союздетфильма», «ознакомившись с заключением по сценарию» предыдущего, «считает возможным согласиться в основном» с ним. И снова к сценаристу предъявляются все те же претензии. «Речевой стиль Водяного, юмор его словесных поединков с солдатом и остальными персонажами следует сделать более приемлемыми для детского зрителя, а солдата храбрее, находчивей и благородней»[38].

Еще в 1935 году, выступая на обсуждении сценария «Леночка и виноград», Евгений Шварц говорил о том, что «если бы были чудесные возможности, то не было бы никакой заслуги ребят в том, что они поймали вора»[39]. Это о достаточно «реальном» сценарии. Но даже в своих самых «сказочных» сказках Шварц старался как можно реже использовать «чудесные возможности», ибо тогда «не было бы никакой заслуги» его героев в том, что они совершают. Поэтому ему столь чужды были рекомендации студии. Однако он пишет еще два варианта сценария.

Наконец приходит телеграмма с сообщением, что «сценарий одобрен художественным советом с некоторыми замечаниями»[40].

Через полгода Шварц получает письмо от Роу: «За это время сценарий прошел еще много-много инстанций (как официальных, так и неофициальных), преодолел много сомнений и возражений в силу его производственных трудностей — ведь студии легче делать такие картины, как делает Эйсымонт, — летняя натура и пять-шесть стандартных павильона: «класс», «комната», «зал» и т.д.»[41].

В результате сценарий снова кладется на полку.

1 марта 1957 года собрался очередной худсовет для обсуждения текущего тематического плана. Новый директор студии сказал: «Нужно ли уговаривать дирекцию, что должен делать Роу? Может быть, мы неправильно делаем, что держим Роу на несвойственной ему тематике[42]. Мы должны заявить, что Роу должен браться за сказки, жанр этот нужен, он в профиле кинематографии. [...] Мы не можем пустить Роу с «Марьей-искусницей». И технически это трудно, и тематически не убеждает. А классическую сказку «Кот в сапогах» надо заказать хорошему ав-

[35] Там же, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 295, л. 2.
[36] Там же, ф. 2568, оп. 2, ед. хр. 504, л. 32, 51 — 52.
[37] Там же, ед. хр. 579, л. 28.
[38] Там же, ед. хр. 504, л. 33, 57 — 58.
[39] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 343, л. 78.
[40] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 504, л. 61.
[41] Там же, ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 225, л. 3.
[42] Непосредственно перед этим А.Роу снял фильмы на современную тему — «Тайна горного озера» (1954) и «Драгоценный подарок» (1956).

«Тень» (1972), режиссер Н.Кошеверова

тору, и через несколько времени Роу сможет приступить к работе»[43].

И «Кота» заказали «хорошему автору», а Шварц, который к тому времени написал уже почти все, что ему суждено было написать, оказывается, еще не стал «хорошим».

Правы все сказочники мира, когда утверждают, что «добро» в конце концов всегда побеждает. После «Новых похождений Кота в сапогах» Александру Роу было разрешено ставить «Марью-искусницу», но Шварц так и не дождался столь трогательного причисления его к «хорошим».

Из всех сценариев Евгения Шварца более всего повезло «Первокласснице». В апреле 1946 года в Ленинград приехал режиссер Илья Фрэз с предложением написать сценарий о ребятах, впервые пришедших в школу. В январе 1947 года сценарный отдел киностудии «Союздетфильм» получил второй вариант с сопроводительным письмом, где Шварц писал: «Посылаю Вам не новый вариант, а, как Вы сами увидите, совершенно новый сценарий «Первоклассница»[44]. Из первого варианта в него буквально ничего не вошло. У меня впечатление, что на этот раз удалось сделать то, что нужно. Читал я сценарий здесь в Институте усовершенствования учителей. Слушали учителя, профессора, работники Академии педагогических наук. Сценарий им очень понравился. Все поправки и изменения, предложенные ими, в сценарий внесены»[45].

25 февраля состоялось обсуждение сценария. Высказывания были самые лестные для автора.

А.Роу. Мы имеем дело с очень правдивой вещью. Это одна из удач Шварца. [...]

[43] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 196, л. 65.

[44] Первоначальный вариант сценария назывался «Первая ступень». См.: РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 579, л. 34.

[45] Там же, л. 28.

«Убить дракона» (1988), режиссер М.Захаров

Литературно это стоит даже на большей высоте, чем многие удачные вещи того же автора.

Л.Лукин. Это настоящий детский сценарий. Картина должна помочь педагогам воспитывать молодых людей. Это картина для детей, рвущихся в школу[46].

27 февраля состоялось обсуждение «Первоклассницы» в сценарной комиссии художественного совета. Студия получила протокол, подписанный И.Пырьевым: «Сценарная комиссия художественного совета считает сценарий Е.Шварца «Первоклассница» очень хорошим детским сценарием, который реалистично; живо, с большой наблюдательностью и юмором раскрывает мир ребенка»[47].

Съемки прошли благополучно, и уже в марте 1948 года картина была выпущена на экраны. А 9 июля 1954 года на вручении ей премии Мира в Кремле Изабелла Блюм сказала: «Наше детство питалось вашими сказками так же, как сказками братьев Гримм и Перро. Наши дети по-прежнему вас читают, но читают иначе, чем мы, потому что они живут в другую эпоху. Они хорошо знают героев ваших фильмов и книг. Они идут в школу вместе с Марусей из чудесного фильма «Первоклассница». Они чувствуют себя виноватыми и раскаиваются вместе с маленьким первоклассником, испортившим в первый же день свежевыкрашенную стену в классе»[48].

«Первая ступень» школьника, «Первый год» студента — Шварца всегда интересовало становление характера человека в столкновении с чем-то новым, первым для него.

Действие заявки на сценарий «Первый год» разворачивалось осенью 1945 года.

[46] Там же, ед. хр. 27, л. 3, 5.

[47] Там же, л. 7.

[48] «Правда», 1954, 10 июня.

Шварцу было любопытно столкнуть мальчиков и девочек, только что окончивших школу, с людьми взрослыми, пришедшими в вуз прямо с фронта. Это «дает возможность показать разные характеры, рассказать о своеобразных взаимоотношениях, возникающих благодаря различию возрастов и жизненного опыта»[49].

Главная героиня, как и в «Первокласснице», — Маруся Орлова — два месяца назад демобилизовалась из армии и пошла работать маляром, считая, что все из школьной программы перезабыла. Ремонтируя здание университета и прислушиваясь к разговорам и спорам абитуриентов, она понимает, что это не совсем так, и тоже подает документы в университет.

Заявка была написана в июне 1947 года по завершении съемок «Золушки», главная роль предназначалась Я.Жеймо.

Однако сценарий, представленный автором на худсовет «Ленфильма» в апреле 1948 года, не походил на заявку. Маруся стала студенткой, вышла замуж. «Первый год» учебы стал «первым годом» замужества.

Худсовет хорошо принял сценарий и послал его на утверждение в ГУПХФ. Ответ был несколько неожидан и для автора, и для студии. От них требовали «коренной переделки» сценария. Потому что «автор избрал очень трудную задачу — показать, почему возникают недоразумения в хорошей советской семье, если муж и жена уважают друг друга, любят, равноправны и т.д. Ответ дан неясный, неточный, неправильный. [...] неясность предмета споров, отсутствие остроты в столкновениях героев приводят к тому, что жалобы Марии воспринимаются, как сентиментальные излияния. Вся она становится беспомощной, инфантильной, и забываешь, что это студентка, комсомолка [...] жизнь героев протекает в замкнутом семейном кругу. В сценарии нет атмосферы общественной жизни, недостаточно раскрыты интересы героев вне семейной жизни»[50].

Произносится слово «мелкотемье». Шварц борется за сценарий, пытается написать новые варианты[51]. И отступает.

Через несколько лет он вернется к этому замыслу и напишет пьесу «Повесть о молодых супругах». Сценарий начинался с того, что по весеннему полуразрушенному Ленинграду везли громадную корзину сирени. И весь сценарий был пронизан весенним настроением. И потому, что действие происходило весной, и потому, что это была первая послевоенная весна — весна новой жизни. В одноименной пьесе появились поучающие куклы, а весеннее настроение исчезло.

После стольких неудач Евгений Шварц пытается уйти из кино. Правда, его все время тревожат с разных студий. И он обещает написать то для «Союздетфильма» «школьный сценарий» «Четверг»[52], то для «Ленфильма» — «Дом на Мойке», «историю людей одного дома, переживших всю ленинградскую блокаду»[53], или «Жизнь — впереди!» «о семье и школе, о коммунистическом воспитании молодежи, избирающей свой путь»[54], то вместе с Юрием Германом затевает комедию «По новым дорогам»[55] «об автомобильном туризме, о летней отпускной поездке группы советских людей, владельцев машин, по нашей стране».

Когда В.Легошин просит Шварца написать для него «Сказку о мире», то вскоре получает «авторскую заявку»[56]. 29 ноября 1951 года в письме к писателю режиссер писал: «Заявка застряла у нас на студии: кажется, не понравилась директору или кому-то еще. Я пока не спорю и не настаиваю. Но как только вы перестанете сомневаться сам или захотите написать либретто — дайте мне знать. Я верю в эту сказку и хочу ее снимать по-прежнему; но ведь сначала надо написать! Ну что ж, буду ждать, пока у вас появится аппетит»[57]. Но аппетит у Шварца не появился.

---

[49] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 1798, л. 1.
[50] Там же, л. 12 — 13.
[51] Там же, ед. хр. 1648, л. 133 — 139; 202 — 217.
[52] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп., ед. хр. 47, л. 35.
[53] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, ед. хр. 1212, л. 8.
[54] Там же, ед. хр. 1655, л. 23.
[55] Там же, ед. хр. 1893, л. 18.
[56] РГАЛИ СПб., ф. 2468, оп. 2, ед. хр. 1698, л. 4 — 6.
[57] Там же, л. 7.

Наученный горьким опытом, столкнувшись уже в самом начале работы с сопротивлением, он не написал ни сценария, ни даже либретто.

До степени либретто дошел «Неробкий десяток» — о пионерах, отправляющихся на летние каникулы в путешествие на плотах[58]. А экранизируя повесть И.Ликстанова «Первое имя», Шварц пишет три варианта сценария[59]. Назначаются и переназначаются на картины режиссеры, но дальше замыслов дело так и не идет.

И только предложение в 1954 году Григория Козинцева написать сценарий по роману «Дон Кихот» любимого им Сервантеса возвращает Шварца в кинематограф.

16 апреля 1955 года сдан первый вариант сценария[60], 14 мая — второй[61]. Потом было еще четыре варианта режиссерского сценария, в работе над которыми Шварц принимал непосредственное участие[62].

5 марта 1957 года состоялось обсуждение фильма. Картина была встречена членами худсовета «на ура». Поздравляли режиссера, коллектив студии, друг друга. И только после нескольких выступлений А.Ивановский вспомнил о писателе: «Я совершил большую ошибку, забыв сказать о сценаристе, о Шварце... Это же роман, но нужно было сделать кинематографическое воспроизведение, по которому режиссер мог создать картину по законам кинематографа». Однако последующие ораторы не обратили внимание на это замечание и продолжали восхищаться режиссером, художником, оператором, актерами... Выступивший уже в конце Л.Рахманов сказал: «Я с самого начала надеялся, что кто-нибудь скажет о работе сценариста картины, — и сказал! — и был очень рад, когда Александр Викторович о нем вспомнил»[63].

Выступая с заключительным словом, Козинцев благодарил весь коллектив студии и картины за помощь, многие были поименованы, не было сказано ни слова только о Шварце.

Не восстановила истины и пресса, сопровождавшая выход фильма на экраны. Особенно досадна в этом отношении большая статья А.Аникста, где он подробнейшим образом прослеживает связи романа Сервантеса и толкование его режиссером[64].

Такова судьба киносценариста вообще и Шварца, в частности.

Когда я очень пристал к Григорию Михайловичу Козинцеву с вопросом, почему он пригласил именно Шварца, а не кого-либо другого, написать сценарий «Дон Кихота», тем более что он и сам прекрасно пишет, Козинцев ответил: «Потому что Шварц был одним из немногих писателей, умевших писать о добре без сентиментальности».

Сценарий Шварца — уникальное произведение. Его и нельзя считать экранизацией. Это *оригинальное* произведение, в нем нет ни одного слова, впрямую заимствованного у Сервантеса. Интерпретируя великого романиста, Шварц сумел остаться самим собой, сохранить свою писательскую индивидуальность. Мало того, он обогатил повествование своей насмешливой фантазией, подчинил своему идейно-художественному замыслу. И самое главное — он написал *«о добре без сентиментальности»*.

Когда фильм вышел на экраны, Л.А.Малюгин писал Шварцу: «Какая грустная вещь о том, как настоящий человек мечется по свету и все время натыкается или на надменных неискренних людей, или просто на свиные рыла. Твоя работа — первоклассная, слова отобранные, литые. Мы пишем сценарии, как письма, а ты — как телеграмму, каждое слово — тридцать копеек!»[65].

Читая сценарий Шварца, поражаешься сжатости диалогов, насыщенности действия и мысли. Невозможно представить другой порядок эпизодов или какой-нибудь из них выкинутым или замененным другим. Композиция сценария совершенна.

---

[58] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 17, ед. хр. 143.
[59] Там же, ед. хр. 500 — 502.
[60] Там же, ед. хр. 1198, л. 7.
[61] Там же, ед. хр. 1198, л. 13.
[62] Там же, ед. хр. 1612 — 1615.
[63] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 17, ед. хр. 1537, л. 242, 245.
[64] Аникст А. «Дон-Кихот» на экране. — «Искусство кино», 1957, № 6, с. 86 — 98.
[65] РГАЛИ СПб., ф. 2215, оп. 1, ед. хр. 194, л. 35.

В 1956 году Шварц для Н.Н.Кошеверовой решает написать сценарий по своей пьесе «Тень». В заявке он пишет: «Сценарий построен на материале народных сказок о человеке, потерявшем тень, о человеке, потерявшем свое собственное изображение в зеркале, и т.д. На подобном материале построены, например, повесть Шамиссо, и известная сказка Андерсена, и моя собственная пьеса «Тень».

В сценарии «Человек и тень» я пробую решить, развить эту тему на совсем новый лад. Главная задача — постановка ряда этических проблем. Сценарий будет посвящен теме — выбор жизненного пути молодым человеком»[66].

Заявка принята, в декабре со Шварцем заключается договор. Срок сдачи сценария 1 апреля 1957 года.

Но в это время в своем письменном столе он натыкается на ни разу не поставленную пьесу «Голый король». «Тень» же шла, да и Н.Акимов снова думает поставить ее. А здесь прекрасный неиспользованный материал.

Предложил Кошеверовой. Та согласилась. Решили новый сценарий назвать «Два друга». Поэтому сценарное дело называлось «Человек и Тень» («Два друга»).

Однако болезнь, которая последнее время давала лишь небольшие передышки, снова уложила Шварца в постель. «Прошу продлить срок сдачи сценария «Два друга» до 1 мая 1957 года ввиду моей болезни», — пишет он в заявлении начальнику сценарного отдела[67]. Срок продлевают.

Но он не успевает и к 1 мая.

Оставшиеся после него листки жена, Екатерина Ивановна, единственный человек, кто разбирал его почерк последних лет, перепечатала на машинке. Получилось сорок одна страница[68]. Может быть, половина, может быть, треть сценария. Наверняка что-то сократилось бы, ушло, появилось бы новое. Гадать бесполезно.

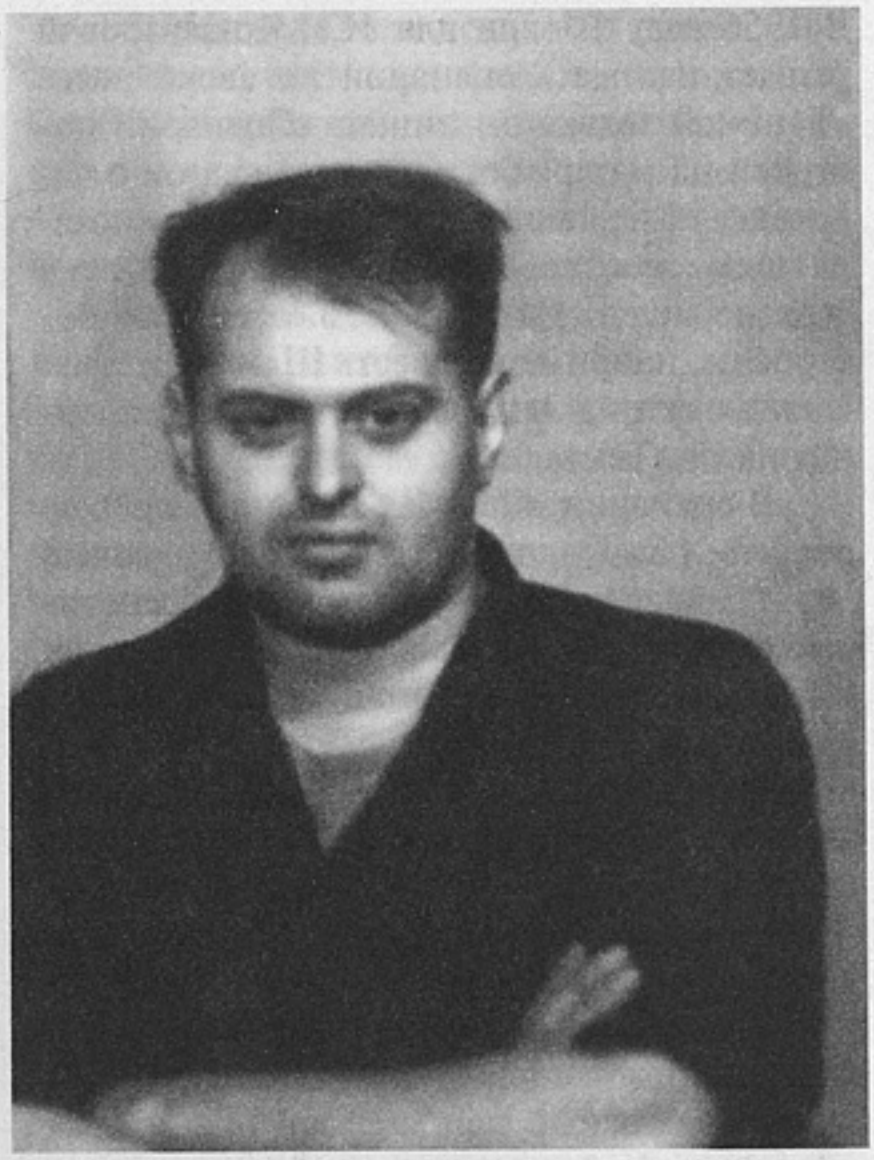
Исходя из этих страниц, Н.Эрдман написал сценарий «Каин XVIII». Но к Шварцу, хотя его имя и значится в соавторах, этот сценарий почти никакого отношения не имеет. Эрдман — прекрасный писатель с яркo выраженной индивидуальной манерой письма — написал свое произведение.

Прошли годы. По сценариям Шварца «Марья-искусница» и «Снежная королева» поставлены фильмы. Экранизированы его пьесы «Обыкновенное чудо» (дважды), «Тень», «Сказка о потерянном времени» (в игровом и мультипликационном вариантах), «Дракон». А по его киносценариям «Золушка» и «Дон Кихот» сделаны театральные инсценировки.

Более четверти века Шварц отдал кинематографу. За это время им написано пятнадцать сценариев, несколько либретто и заявок на сценарии. Восемь лучших из них экранизированы. «Доктор Айболит», «Золушка», «Первоклассница», «Дон Кихот» стали киноклассикой. Но имя Евгения Шварца как сценариста до сих пор широкому читателю неизвестно.

Евгений Шварц. Шарж Вл.Гальбы

[66] РГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 17, ед. хр. 1593, л. 5.
[67] Там же, л. 3.
[68] Там же, л. 6 — 46.



АЛЕКСЕЙ САМОРЯДОВ

Сказки на песке

Леша Саморядов, как всякий русский самородок, творил абсолютно стихийно. Сценарии, наброски повестей и романов, множество рассказов, притчи, байки, монологи и... сказки.
Впрочем, про сказки до поры до времени мало кто знал. Разве что Петр Луцик. Сказки для Леши были, по-видимому, чем-то вроде детской мечты, которая с годами не только не угасла, но развилась, укоренилась и жила в нем отдельной полупотаенной жизнью — вдали от мощных, страстных, великолепно выстроенных сценариев и лукавых, смеющихся баек и притч. В этих сказках как бы договаривалось то, что не уместилось в сценариях и рассказах; какая-то часть Лешиной души жила в них, и ей было хорошо там, среди наездников и снайперов с чистыми сердцами, среди неверных волооких красавиц, волчьих стай, дикого ветра и неудержимых, хрипящих скакунов.
А раз было хорошо — значит, она и сейчас там, эта живая частичка души. Она и сейчас живет, дышит, скачет и любит там, в этом невероятном просторе — от «Нила до черных хорезмийских пустынь», от «Джунгарских ворот до Тигра и Евфрата...»

О.Агишев

Был народ Афросиаба. Восемь морей приносили ему ветры, и четверть неба земного принадлежала его шатрам. Кони его паслись по обе стороны Нила, Тигр и Евфрат поили скот его. Молод был народ Афросиаба, и молодой месяц указывал путь его караванам в Джунгарских воротах, быстрее ветра были боевые кони его, край вселенной топтали копыта их, и всадники на них видели, как в Желтом море рождается солнце.

Но началась война. Между собой воевали роды Афросиаба, и длилась та война тысячу лет. Лучшие из лучших убили друг друга, худшие бежали с той земли, другие народы привели коней под их небо, и стал ими править султан Фараох. Лишь на самом востоке его царства, там, где начинаются черные хорезмийские пустыни, остались пять родов афросиабских и последний город их Кафернган. Бедны и горды были их мужчины, в бою бесстрашны и свирепы. Сто лучших всадников Афросиаба держал при себе султан Фараох в личной свите своей. Все прочие афросиабские несли сторожевую службу в черных песках, провожая караваны султана великим путем в Кульджу и Чинин.

В двух конных переходах от города Кафернигана, в кочевье одного из пяти родов афросиабских росли два мальчика, Искандер и Санджар. Были они братья, отцы их погибли давно, в какой из войн, не помнит никто. Оба отличались умом и статью, оба преуспели в науках воинских. Санджар был строен и гибок, как тростник угамский, и красив, как девушки Афросиаба, а луком владел так, что речную утку в полете доставал стрелой без промаха. Искандер же был крепок и силен, как молодой тигр, уже в пятнадцать лет на скаку мог перерубить джейрана. Род их был знатен, но беден, и готовились они стать простыми воинами, но однажды судьба на тысяче верблюдов пришла и стала в их кочевье.

В тот год брат султана Исмаил объезжал восточные провинций, осматривал крепости и охотился. В Кафернигане встретили его, как самого султана. Пятьсот его воинов были одеты, как визири, а сотни, как падишахи. Свита нашептывала Исмаилу, что Кафернигган — заколдованный город. Золото течет в него, но не вытекает, колодцы в нем глубоки и полны серебра, а городские девушки, самые прекрасные в мире, стройны и нежны, но каждая под шелком прячет нож. Кафернигган был мал, черные пески лежали вокруг, но сады его были всегда зелены, а улицы тенисты.

Близ города устроили конные состязания, тысячи джейранов согнали в пустыне и пустынных тигров для охоты. Любил охоту Исмаил, двух коней в тот день загнал он насмерть и помолодел на десять лет. В одном из кочевий остановился он передохнуть, и старый кафернигганский сотник Иссахар, провожающий его, подвел к нему двух юношей. «О светлейший, это родичи мои, Искандер и Санджар, оба рода ханского и оба преуспели в науках воинских!» — представил их сотник Исмаилу.

Тысяча верблюдов с тюками и хурджунами ложились на песок вокруг братьев, сталь и золото звенели на воинах, охранявших Исмаила. Китайский раскладной трон из резной слоновой кости поставили ему и шелковый шатер, но Исмаил, как простой воин, сел на черную кошму, оглядел братьев и дал каждому из них золотой. «Идите служить, — сказал он им. — Слава дороже золота!» «Им скоро по шестнадцать, — сказал сотник Иссахар. — Летом я возьму их десятниками в Кафернигган».

Рабы и китайцы грузили одеяла на верблюдов. Индусы несли корзины, полные змей. Пять сотен всадников прошли мимо братьев рысью, и один осадил над ними коня. «Я Федалла, всадник султана, родом из кочевья Ульмитов. Отец мой и все ульмиты ушли к морю, когда вернутся, скажите — жив их сын и осенью навестит их!» — и бросил он к их ногам серебряную монету, и ускакал, в золоте и шелках, и только конский помет и пыль остались в пустыне.

Сел тогда один из братьев, прекрасный Санджар, на песок и ударил себя в грудь. «Почему грустишь ты, Санджар? — спросил его Искандер. — Неужели ты не хочешь быть

десятником в Кафернигане, столице Афросиаба?» «Повелитель вселенной — значит мое и твое имя, но мы будем самые нищие десятники в Кафернигане! — ответил Санджар, и прекрасное лицо его исказила злоба. — Сейчас нет войны, и когда мы станем сотниками, мы будем стары, как Иссахар, но никогда нам не стать такими, как Федалла, всадник султана, пыль и конский помет будут всегда лежать на наших сапогах!»

На краю кочевья в глинистом сарае жила старуха Зебулунь, много лет назад пришла она от Мертвого моря, и были у нее только козы. Непонятным богам поклонялась она и умела колдовать. Скорпионы повиновались ее заклинаниям, сама гюрза приползала к ней поделиться своим ядом. Пришли к ней Искандер и Санджар ночью, положили две монеты — золотую и серебряную. «Скажи, старуха, как сделать то, что невозможно?» Взяла Зебулунь серебряную монету. «Нужно решиться», — ответила она и, двигая свои горшки, зашептала непонятное. «Скажи нашу судьбу!» Ничего не ответила им Зебулунь, и когда Искандер и Санджар вышли, она бросила им вслед их золотой и проговорила уже в темноту: «Тебя съедят волки! — указала она рукой на Санджара, — а тебя птицы. В один день!»

Вечером на следующий день приехал из Кафернигана купец Абимилех. Был он рыжий и жадный, очень любил золото. Он догонял караван, и были с ним черный раб и бухарская рабыня. Старейшины пригласили купца в кочевье в гости, а раб его разбил палатку, где сидела рабыня, накормил и развел огонь. Звали его Джебу, и был он черный, как ночь над Нилом. Все дети сбежались к палатке посмотреть на него, он улыбался и, качая головой, готовил ужин. Пришел к палатке и Санджар, но не на черного раба смотрел он. За открытым пологом сидела в палатке красавица рабыня. Черные волосы расчесывала она белыми, как сахар, руками, серебряный таз с благовониями стоял перед ней. Заметила бухарка прекрасного Санджара, горящие глаза его, улыбнулась ему и вдруг приподняла атласный халат и показала ему то, что он никогда не видел.

Черной ночью, как змея, приполз Санджар к палатке и бросил в полог несколько камешков. Чья-то тень выскользнула из палатки, и шершавая рука коснулась его ладони. Вздрогнул Санджар, прямо на него смотрели глаза черного раба. Джебу взял его за руку, и юноша подчинился, пошел за ним в черноту ночи, сжимая рукоять ножа. Они пришли в овраг, и ноздри Санджара уловили сладчайший аромат. Тонкие руки обвили его и потянули на землю. Шелк ее соскользнул к его ногам, и чудесное белое тело засветилось в темноте. «Пусть раб уйдет!» — сказал Санджар в сильнейшем волнении. «Нет, он останется!» — красавица замкнула ему губы нежнейшим из поцелуев. Страстью воспылал Санджар, и голова у него затуманилась. Скорпионы шуршали в овраге, ночь была черная, и чернее ночи за его спиной стоял черный раб, и белые глаза его сверкали.

«А теперь уйди, Джебу!» — приказала рабыня, когда они смогли говорить, и раб ушел. «Хочешь быть моим повелителем?» — спросила она. «Да!» — выдохнул Санджар. «Тогда слушай. У купца много золота, и я знаю, как его забрать, если ты решишься», — и бухарка протянула ему пять золотых. «Говори!» — горячо проговорил Санджар.

Под утро песчаный кот пришел к кочевью. Сторожевые псы лаяли хрипло, но в их свирепых голосах был страх. Санджар разбудил Искандера. «Скажи, решился ли ты делать невозможное?» «Что?» — удивился Искандер. «Решился ли ты быть выше Федаллы, всадника султана, выше всех всадников — повелителем вселенной? Если решился, я расскажу тебе». — «Расскажи!»

Утром, когда купец Абимилех собирался в дорогу, к нему подъехал Санджар, держа в поводу арабского жеребца. «Купец, мне понравилась твоя рабыня, я хочу купить ее!» «Ты? — Абимилех рассмеялся. — Что же ты даешь мне за нее?» — «Вот этого жеребца». Купец замолчал, с удивлением оглядел прекрасного коня, похвалил его. «И пять золотых», — Санджар показал монеты. Загорелись глаза Абимилеха. «Это хорошая цена, я согласен, юноша!» Санджар протянул ему золото. «Отъезжай подальше от кочевья, в обед я тебя догоню и отдам жеребца, чтобы мать моя не видела, а ты отдашь мне рабыню».

В самый полдень на караванной тропе Абимилех разбил палатку и стал дожидаться Санджара. Наконец на тропе показались два всадника. Впереди на жеребце скакал Санджар, за ним Искандер. У самых ног Абимилеха остановил Санджар жеребца, улыбаясь, выхватил нож и ударил купца в грудь.

Закричал купец, бросился к палатке,

выхватил из сум клинок. Черный раб поднял копье. Санджар и Искандер достали свои клинки и стали кружить вокруг палатки. Абимилех нападал на них, но кровь выходила из него, и он уже не в силах был стоять, опустился на колени. Черный раб бросил копье и тоже встал на колени. Санджар зарубил старика, а Искандеру приказал зарубить Джебу. «Отпусти его», — попросил Искандер. «Нет, мы решились, помни об этом!» Прекрасная бухарка вышла из палатки, Джебу вдруг с воем бросился к ней, и Искандер зарубил черного раба.

Бухарка помогла найти деньги купца, Санджар, посадив ее себе в седло, распустил верблюдов Абимилеха и ушел с Искандером в пески.

Два раза они останавливались, и Санджар ложился с рабыней на песок, на третий раз Искандер, державший его жеребца, увидел, как волчья стая покрыла пустыню серым ковром. На закат солнца уходили они, и кони несли их, едва касаясь земли, но волки шли по пятам молча, и были среди них свои десятники и свои пятидесятники. Молодой жеребец Санджара начал сдавать. «Они догоняют нас!» — крикнул Искандер. «Твой конь не выдержит двоих, попробуем отбиться!» — кивнул Санджар. Поцеловав рабыню, ударил ее ножом, отбросил на песок. Понес его конь, весело крикнул Санджар: «Удачу принесла ты, и сто твоих сестер займут твое место!»

Все кочевье провожало на службу Санджара и Искандера, сотник Иссахар с тридцатью воинами приехал за братьями, сам осмотрел их прекрасных коней, дамасские клинки и китайские кольчуги, покивал головой. Матери целовали их плача, и ушли рысью в город Кафернигаи повелители вселенной.

Много раз молодой десятник Искандер проезжал мимо дома купца Аббаса, но дочь его, прекрасную Пери, видел лишь однажды, на базаре, и то издалека. Влюбился Искандер в красавицу так, что покой и сон потерял. Но богат и чванлив был купец, по всему миру ходили его караваны, единственная его дочь была прекрасная Пери, жена его умерла, и прятал он пятнадцатилетнюю Пери от женихов, не позволяя ей выходить из дому.

И вот однажды, проезжая мимо задней калитки дома Аббаса, услышал Искандер тихий свист. Остановил он коня и подошел к маленькой двери, ведущей в сад, открыл ее и увидел Пери, стоящую у стены. «Я научилась свистеть, — серьезно проговорила она. — Ты наш новый десятник?» «Да, тридцать всадников у меня, однажды на базаре увидел тебя, Пери, и не могу забыть. Скажи, что мне делать?» «Не знаю», — ответила девушка. Оглянулся Искандер и обнял Пери, она не сопротивлялась и сама обняла его. Так стояли они, вдруг она освободилась и пошла по тропинке в сад. «Когда я увижу тебя?» — окликнул ее Искандер. «Не знаю», — сказала она.

Вскочил он на коня, полетел по улицам Кафернигана быстрее ветра, закрыв от счастья ладонями глаза свои. С тех пор часто встречались они в саду Аббаса, и Пери позволяла ласкать себя, но всегда на страже был ее уродливый черный раб, и всегда неожиданно удалялась она, и никогда не знал Искандер, когда увидит ее снова. Санджар слушал восторженные рассказы брата и смеялся, а между тем умер старый кафернигаиский сотник Иссахар, похоронили его со всеми почестями воинскими. Пятидесятник Джухран спешил занять его место, власть любил он и мечтал стать вторым повелителем Кафернигана.

Ночью в дом, где жили братья, постучала женщина и прошептала, что Пери срочно ждет Искандера. Пришел Искандер в сад. Пришел, и бросилась к нему красавица. «Искандер, отец мой хочет жениться, ему нагадали сына». — «Ну и что?» — удивился Искандер. «Пятидесятник Джухран сватался ко мне, он станет сотником и вторым повелителем Кафернигана, и отец выдаст меня за него». — «А за меня?» — «Ты не пятидесятник». — «Но ты любишь меня, Пери?» — «Не знаю». Опечаленный, вернулся Искандер домой, рассказал брату все. «Ты будешь пятидесятником, — сказал ему брат Санджар. — Я помогу тебе, но обещай, что поможешь мне».

На первой охоте, гоняя оленей в горах за Кафернигаиом, Санджар отправил всех загонщиков на северный склон, а на южном новый сотник Джухран и Искандер гнали оленя к обрыву. Горячил коня, торопился Джухран, но сорвался олень в пропасть. На самом краю скалы остановились всадники, и

здесь прискакал к ним Санджар. В ярости был Джухран, что упустил добычу. Не видел он, как переглянулись братья, как сошлись их кони за его спиной. Вместе с конем полетел в пропасть нетерпеливый Джухран.

В ту же ночь купец Аббас, проснувшись ночью, услышал из комнаты дочери странные звуки. Прошел он к ней и застал Пери в постели с уродливым черным рабом. Закричал Аббас страшно, сзывая слуг. Сдернула Пери покрывало и сунула в руки рабу. Бросился послушный раб к Аббасу и задушил его покрывалом. Сбежались слуги, указала Пери на раба: «Вот он убил отца моего». И зарубили слуги раба.

Стал пятидесятником Искандер, и новым сотником стал Санджар. Но чернее тучи был Искандер, ему, пятидесятнику, Искандер-хану, не открывала больше двери красавица Пери. Посылал он сватов, и те вернулись ни с чем. «Что грустишь ты, молодой Искандер-хан? — спрашивал его Санджар. — Посмотри, сколько девушек в Кафернигане. Любая из них будет твоей». — «Не говори так, брат, единственную люблю я!» — «Сильнее женщин будь, сильнее любви к ним, лишь в рабынях они хороши». — «Не говори так, самую лучшую из них, прекрасную Пери, люблю я». — «Продажны они и изменчивы, любому открыты их объятья». — «Кроме одной, о возлюбленная моя!» — «Тогда услышь, что и она, как сестры ее, не ты один открывал калитку в ее сад, дарила она свои ласки Джухрану, когда он стал сотником!» — «Нет, невозможно это!» — «Это так, поверь мне, брат мой, забудь ее. Большой караван отправляет правитель Кафернигана в Багдад. Ты поведешь его. Сам султан Фараох примет тебя. Его всадником вернешься ты. Зачем тебе плохая дочь мертвого отца?»

Большой караван отправлялся из Кафернигана, в Багдад лежал его путь, и пятидесятник Искандер-хан сопровождал его. Не удержался он и заехал перед дорогой в дом прекрасной Пери. Приняла его красавица, усадила на почетное место, как подобает хану, лучшие вина поставила и лучшие угощения. Ни к чему не притронулся Искандер-хан, долго сидел молча, и Пери молчала, потупив голову. «Ты хуже последней из наложниц, что на базаре кафернигански за глоток вина отдает себя пьяным у коновязи, и тебя я люблю по-прежнему, — заговорил наконец Искандер, и голос его дрогнул. — К тебе я пришел, чтобы спросить, будешь ли женой моей?» — «Зачем я тебе, Искандер-хан, путь твой лежит в Багдад, прекраснейших девушек ты встретишь там». «Не нужны они мне, никто не нужен! — вскричал Искандер. — Ты единственная моя во всей вселенной, скажи, будешь ли ждать меня, станешь ли моей женой?» «Я буду ждать тебя, — отвечала красавица тихо и, склонившись на колени, поцеловала его руку. — Ты повелитель мой и возлюбленный!» «О, моя Пери!» — воскликнул Искандер в сильнейшем волнении, поднял ее и обнял нежно.

Через месяц сотня Искандер-хана, возвращавшаяся из Багдада, была уже в четырех часах от Кафернигана. Не утерпел Искандер и с двумя воинами в ночь поскакал вперед. Но перед городскими воротами сердце его вдруг забилось, и кровь жарко прилила к лицу. Не въехал он в город, а повернул к караван-сараю, где старая вдова Бибисара торговала сладким вином и женщинами. «Где твоя сотня, Искандер-хан? — удивилась она. — Какая беда приключилась с тобой, если только с двумя воинами ты вернулся?» — «Никакой беды не случилось, а все люди скоро будут здесь с подарками султана, не успеешь ты налить мне сладкого вина!» — «Тогда пей и слушай, — засмеялась Бибисара, наливая вино. — С тебя золотой хочу за хорошую новость. Ты теперь Искандер-хан. Как уехал ты, твой брат Санджар-хан прекрасную Пери взял в жены и стал первым правителем Кафернигана. Что же ты не пьешь?» «Скисло твое вино, вдова», — сказал Искандер и, оставив золотой, вышел, и пропал он вместе с конем в черной пустыне, и с тех пор его больше никто не видел.

Тихо начинался тот век, и все думали, что так будет вечно. Но вдруг запылали Бухара и Самарканд, и люди их бежали, но нигде не находили спасения. Чинзизиды пришли с далекого Востока, и не было им преграды. У Субудая был тысячник, Куремса-хан звали его. Пять лет назад простым воином в личной тысяче Субудая бился в Северном Китае, десятником вошел в страну Джурдже, сотником покорял внутренние народы в черной тайге, тысячником ушел из мертвой Бухары. Страшен был Куремса-хан, не знал пощады. Са-

бельные шрамы перечеркивали его лицо, ни женщин, ни детей не брали его воины в плен.

На одном из привалов в черных песках на пути к Персидскому морю пришел Куремса-хан в юрту Субудая. «Что хочешь ты, лучший мой воин?» — спросил его Субудай. «Наши кони быстрее ветра, и скоро они увидят море. В двух переходах отсюда живет народ Афросиаба и стоит город их Кафернигган. Двести лет золото текло в этот город и не вытекало. Стены его стары, а воины беспечны. Через три дня я догоню тебя, Субудай-богатур!» — «Сколько ты хочешь сабель?» — «Триста урянкхойцев возьмут город!» — «Хорошо, племянник Тегул-Кульчи пойдет с тобой со своей сотней, пусть учится брать города!» Куремса-хан низко поклонился и вышел.

Неутомимы монгольские кони, день и ночь могут скакать без отдыха и еще день и ночь. Четыреста всадников быстрой змеей шли в черных песках, и Куремса-хан и Кульчи были в голове змеи. «Красивые там женщины? — спрашивал, улыбаясь, Кульчи и торопил коня своего. — Они прекрасны и нежны к мужчинам!» — странная улыбка появилась вдруг на его лице.

Высланный вперед дозор привез двух пастухов. С удивлением глядели они на маленьких лохматых коней, на всадников в волчьих шапках. «Кто правитель города?» — спросил Куремса-хан. «Санджар-хан Кафернигганский». — «Много у него воинов?» — «Много!» — «Лжете. Жива ли жена его, прекрасная Пери?» — «Жива». — «Торгует ли вдова Бибисара вином у южных ворот?» — «Ты знаешь все, господин, кто ты?» — «Удавите их», — приказал Куремса-хан.

Они пришли к городу в волчьих шапках и стали во тьме, сами, как тьма, и кони их не ржали. Поздно ночью кто-то постучал в дом вдовы Бибисары. «Кто вы такие в поздний час?» — удивилась вдова. «Ты стара стала, Бибисара, забываешь друзей, — отвечал Куремса-хан. — Это я, Искандер, сотник кафернигганский и брат Санджара, правителя вашего, угостишь ли ты меня и друзей моих сладким вином?» Открыла им дверь вдова, отступила, увидев воинов с раскосыми глазами: «Кто твои друзья и что за странные одежды на них?» «Удавите ее», — сказал Куремса-хан.

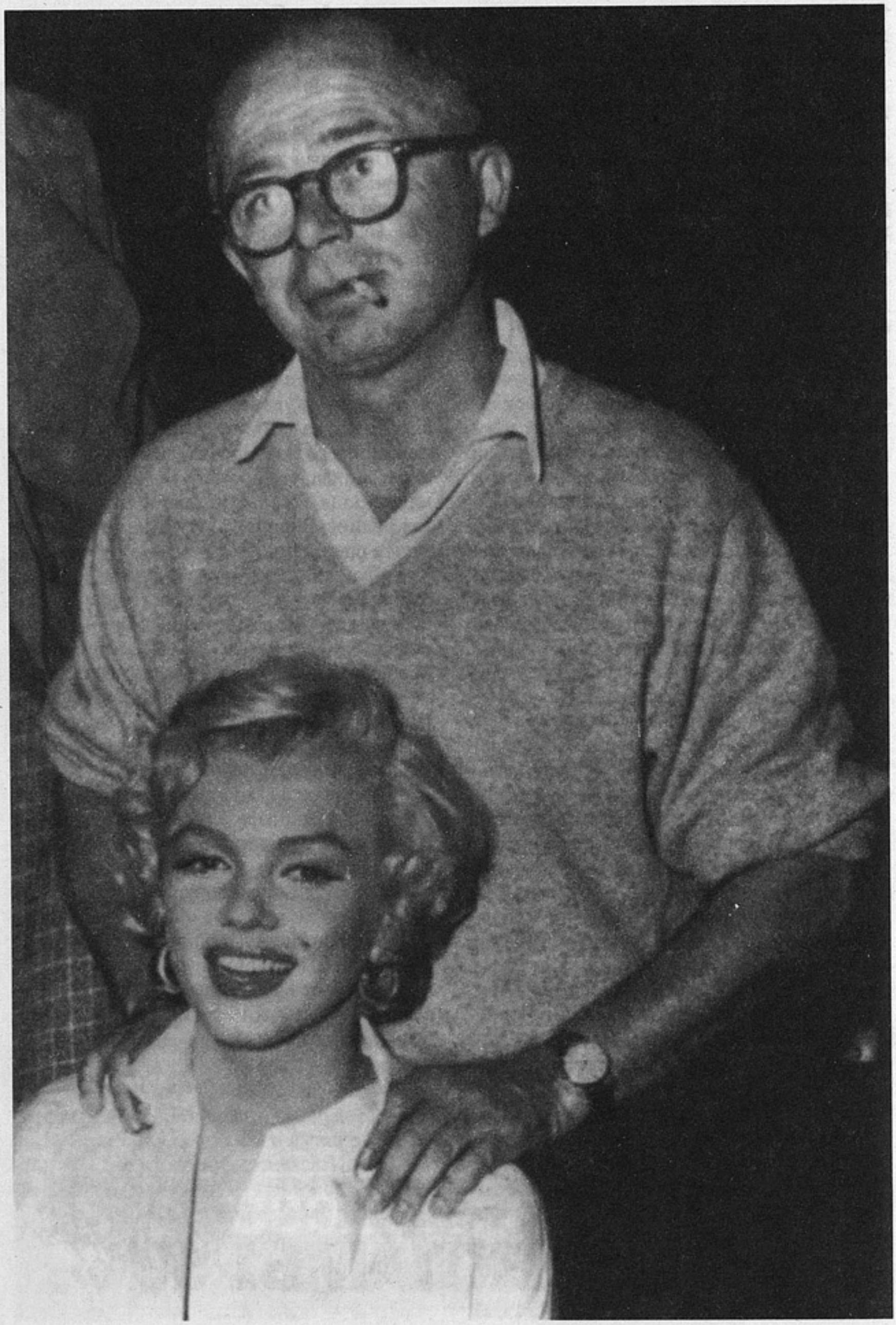
Потайным лазом из дома вдовы проникли они за старую стену, долго петляли в лабиринте и прошли за новую. Все знал здесь Куремса-хан, и были с ним Кульчи и трое воинов. Зарезали они стражу у ворот, открыли ворота урянкхойцам, и те вошли в город молча, без единого звука, и стали рубить город.

Когда солнце поднялось, город уже горел. Урянкхойцы в шапках с волчьими хвостами, сбив Санджара на колени, рвали с него одежду. Куремса-хан подъехал на коне, склонился, разглядывая лицо правителя Кафернигана. Узнал его Санджар, закричал: «Брат, я знал, что Бог накажет нас, но не думал, что так скоро. Я предал тебя, а ты предал Родину. Видишь, рвут волки меня, сбывается предсказание Зебулунь». Отвернулся Куремса-хан, въехал верхом во дворец, проехал через богатые комнаты в спальную, где в самом углу стояла прекрасная Пери. Подъехал к ней Куремса-хан, склонился с коня, улыбаясь, стал целовать. «Ты дождалась меня, Пери. Любишь ли ты меня теперь?» — «Да, Искандер, я люблю тебя!» Выехал Куремса-хан из дворца и оглядев его, приказал поджечь, не выпуская никого.

Выехал он из города один и на высоком холме в пустыне зарезал себя ножом. И птицы слетелись на тот холм. Так умер народ Афросиаба. Кровью наполнились его колодцы и пеплом покрылись сады его, и все похоронила пустыня, остался только песок. С тех пор многие ходили по тому песку. Боевые верблюды и слоны боевые, воины в железе и в золоте на колесницах шли на север и восток, на запад и на юг, и ветер шевелил бунчуки на их копьях.

Публикация П.Луцика

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»



Мэрилин Монро и Билли Уайлдер во время работы над фильмом «Зуд седьмого года»

Г. КРАСНОВА

Билли Уайлдер по прозвищу Lucky Billy

Свой последний фильм «Buddy Buddy» («Дружок, дружок») голливудский режиссер Уайлдер снял в 1981 году, когда ему уже исполнилось 75 лет. Последние годы он просто наслаждается жизнью, хотя и не забывает наведываться в свое бюро на бульваре Санта-Моника в Беверли Хиллз. Здесь в шкафах стоят переплетенные в кожу тридцать его сценариев и шесть фигурок «Оскара», которыми Американская академия кино отметила его фильмы.

Мало кому из режиссеров посчастливилось стать классиком при жизни. Уайлдеру это удалось не только потому, что он прожил долгую жизнь. Сами сюжеты его фильмов продолжают очаровывать зрителей, вызывая понятное желание современных кинематографистов попытаться повторить их успех. В 1996 году на экранах появился римейк фильма Уайлдера «Сабрина». А 1995 год прошел на Бродвее под знаком «Сансет бульвара», чей сюжет был превращен в мюзикл знаменитым композитором Эндрю Ллойд-Уэббером.

В Голливуде Уайлдера не без зависти называли Lucky Billy, и сам он всегда говорил о себе как о человеке, обладающем счастливой способностью «появляться в нужное время в нужном месте». Удача сопутствовала ему не только в карьере. Молодым человеком он начал собирать современную живопись, а недавно лучшие картины этой коллекции были проданы за тридцать шесть миллионов долларов. Уайлдер распродал коллекцию, чтобы избавить жену от возможных претензий со стороны детей от другого брака и родственников. Примечательно, что через несколько недель после аукциона «Кристи» в доме произошел большой пожар. Воистину, Lucky Billy родился в рубашке!

Родители Уайлдера (Вильгельма Вильдера) были выходцами из Галиции, провинции Австро-Венгерской империи. Будущий голливудский режиссер родился в маленьком городке Суха 22 июня 1906 года. Его бабушка держала корчму неподалеку от знаменитого курорта Закопане, а отец уже владел сетью закусочных на крупных железнодорожных станциях. Правда, первая мировая война нанесла удар по семейному бизнесу, и в молодости Билли был вынужден сам заботиться о хлебе насущном. Вопреки желанию матери, мечтавшей видеть сына врачом или адвокатом, он стал репортером.

В 1926 году Билли приехал в Берлин. Общительный и веселый, он быстро освоился в кругу столичных журналистов. Многие из них подрабатывали на киностудиях в качестве анонимных соавторов знаменитых сценаристов. Билли был счастлив, когда и ему стали перепадать крохи от сытного киношного пирога. Когда в Германии начались еврейские погромы, он уехал сначала во Францию, а потом в Америку.

Вильгельм Вильдер, на американский лад Билли Уайлдер, появился в Голливуде в 1934 году. Американская индустрия кино испытывала острый дефицит кадров. Не сумев приспособиться к звуку, многие кинематографисты были вынуждены покинуть Голливуд. Образовались вакантные места. И хотя Уайлдер не владел английским, он знал столько сюжетов и веселых историй, что сразу стал ценным кадром.

Уайлдеру несказанно повезло: самый первый его американский сценарий «Восьмая жена Синей Бороды», написанный в содружестве с Чарлзом Брэккетом, попал в руки голливудского короля развлечений Эрнста Любича. Поскольку тот принимал активное участие в создании сценариев всех своих фильмов. Уайлдер мог на практике увидеть, из чего складывается успех голливудского фильма. Снять фильм «под Любича» Уайлдер попытался лишь раз (это был «Императорский вальс», 1947). Однако его уроки запомнил на всю жизнь. Рассказывают, что в его бюро висел плакат с надписью «А как это сделал бы Любич?»

Однако чаще всего Уайлдеру приходилось сотрудничать с весьма посредственными режиссерами, например, с Митчеллом Лейзеном. «Он был самым элегантным мужчиной Голливуда и до кино занимался оформлением нью-йоркских витрин. Костюмы его интересовали куда больше диалогов, изобразительного решения и монтажа. По просьбе актеров он запросто изменял текст, что приводило к затяжной полемике со сценаристами». Уайлдер решил, что может справиться с режиссурой не хуже Лейзена. «Прыжок от пишущей машинки к креслу режиссера я сделал потому, что голливудские режиссеры не оставили мне другого выбора», — говорил Уайлдер.

Его режиссерским дебютом в Голливуде стал фильм «Майор и малютка» (1942), снискавший доброжелательные отзывы прессы. Прошло четыре года, и картина Уайлдера «Потерянный уик-энд» получила сразу три «Оскара». Огромным успехом пользовалась и «Двойная страховка» (1944). В ней актриса Барбара Стэнвик сыграла женщину, подстроившую злодейское убийство мужа. Так Голливуд открыл «роковых», сексуально притягательных героинь.

Работая в разных жанрах, Уайлдер предпочитал криминальную драму. Криминальная загадка представлялась ему идеальной завязкой. И не важно, о чем шла речь в фильме. О переживаниях стареющей звезды кино, продолжающей грезить о прошлом («Сансет бульвар», 1950). О двух молодых музыкантах, случайно ставших свидетелями кровавой разборки двух банд («Некоторые любят погорячее», 1959). О берлинском «черном» рынке, возникшем на руинах немецкой столицы («Зарубежный роман», 1948). О жене, решившей свидетельствовать в суде против собственного мужа («Свидетель обвинения», 1958).

Увлечение криминальной драмой вовсе не противоречило его природной веселости. Действие всех его фильмов щедро пересыпано шутками, забавными аттракционами и несуразностями, и критики называли их «криминальными комедиями».

Не менее охотно работал Уайлдер и в жанре «чистой» комедии, сделав фильмы «Майор и малютка», «Сабрина» (1954), «Квартира» (1960), «Нежная Ирма» (1963), «Поцелуй меня, глупый» (1964), «Печенье с предсказанием» (1966), «Аванти!» (1972).

Уайлдер весьма оригинально объяснял свою приверженность жанрам: «Сейчас, когда я думаю о моих фильмах, мне кажется, что когда я был чем-то расстроен, то обязательно делал комедию. И наоборот, в состоянии душевного подъема мне хотелось снимать нечто трагическое. Наверно, я делал это вполне бессознательно. Но могу сказать с полной ответственностью, что в процессе работы над комедией я избавлялся от депрессии. Фильмы были для меня чем-то вроде психоанализа».

Еще в Европе Уайлдер принимал участие в создании двух фильмов — «Люди в воскресенье» (1929) и «Дьявольское отродье» (1932), — основанных, как сказали бы сейчас, на принципах бесконечного доверия реальности. Особенно он гордился фильмом «Дьявольское отродье» — о банде подростков, занимавшихся воровством автомобилей.

Съемки проходили в небольшом гараже в пригороде Парижа (потом его превратили в тон-студию). Главных героев играли непрофессиональные исполнители. Это дало Уайлдеру основание не без гордости провозгласить себя предшественником «новой волны» и «синема-верите», на много лет опередившим таких «апологетов реальности», как Росселлини, Годар, Рене и Трюффо. И хотя в Голливуде доминировал павильонный метод съемок, Уайлдер никогда не упускал возможности выйти с камерой на натуру. Это помогло ему избежать схематизма, свойственного многим голливудским фильмам 40 —50-х годов.

Что же позволяло Билли Уайлдеру столь долгое время оставаться в числе грандов американского кино и одним из главных законодателей кинематографической моды 50 —60-х годов?

Он был настоящим профессионалом. Попав в кино случайно, в поисках куска хлеба, он со временем овладел всеми тонкостями съемок, но главным для него всегда оставался сценарий. «Я считаю сценарий самой важной, даже решающей частью работы над фильмом. Момент рождения замысла не может быть сравним ни со съемками, ни с монтажом. Хороший замысел трудно разрушить».

Как у каждого художника, у Уайлдера был свой конек. Он считал, что успех картины определяется в первые десять минут. Если зритель захвачен фильмом, то будет смотреть его с интересом до конца. Известно, что Уайлдер неоднократно перемонтировал свои работы. После предварительного просмотра «Сансет бульвара» он почувствовал, что зрители реагируют совсем не так, как планировалось, и полностью переснял первую сцену. В результате «Сансет бульвар» уже более сорока лет не сходит с экранов.

Безупречное чувство юмора также придавало его фильмам особый колорит. Шутки Уайлдера с воодушевлением пересказывали, но и боялись попасть ему на язык. Удачным сочетанием двух-трех слов он мог уничтожить любую репутацию. И при подборе исполнителей Уайлдер отдавал предпочтение тем, кто любил пошутить. Ярче других эстетику его фильмов выразил Джек Леммон. Блестящий комик, со временем превратившийся в серьезного актера, он снимался у Уайлдера семь раз («Некоторые любят погорячее», «Квартира», «Нежная Ирма», «Печенье с предсказанием», «Аванти!», «Первая полоса», 1974; «Дружок, дружок»).В Голливуде Уайлдер имел репутацию режиссера-тирана, но, несмотря на это, с ним охотно сотрудничали самые знаменитые американские актеры: Джинджер Роджерс, Эрих фон Штрогейм, Фред Мюррей, Барбара Стэнвик, Бинг Кросби, Уильям Холден, Глория Свенсон, Кёрк Дуглас, Одри Хепбёрн, Хамфри Богарт, Мэрилин Монро.

В 1986 году в Германии состоялась ретроспектива Уайлдера. Журнал «Штерн» послал в Лос-Анджелес своего корреспондента Хельмута Карасека взять у голливудского ветерана интервью. Карасек привез не только интервью, но девяносто шесть историй, рассказанных режиссером. Идея издать их отдельной книгой напрашивалась сама собой. Книга «Billy Wilder. Eine Nahaufnahme von Hellmuth Karasek» вышла в свет в 1992 году в Гамбурге. На русском это может звучать так: Хельмут Карасек. «Билли Уайлдер крупным планом».

Жанр книги определить непросто. Это не автобиография и не размышления о сути кино. Это коллекция историй, в которых запечатлелись самые важные события жизни режиссера.

Карасек пишет: «Уже при нашей первой встрече Уайлдер поведал мне историю, которую сам озаглавил: «Билли Уайлдер на волоске от убийства Гитлера».

— Это было в конце января 1930 года. Я сидел в ложе кинотеатра «УФА-палас», а рядом в ложе расположился Гитлер. Я мог его застрелить.

— А какой был фильм? — перебил я.

— Не помню. А вообще-то... Наверное, лучше сказать, что Гитлер сидел от меня через три ложи. А может быть, он вообще был в партере.

— Во всяком случае, вы его не застрелили.— Мне не хватило двух вещей — смелости и пистолета.

Эта короткая история точно иллюстрирует подход Уайлдера к сюжету и собственной жизни. Он не только фиксирует реальность, но и заново творит ее.

Перед вами несколько из тех историй, что рассказал Уайлдер Карасеку.

Из рассказов Билли Уайлдера

Европа

Профессия: репортер

Мечта моих родителей была типична для мелкобуржуазных семей, в которых подрастают двое сыновей. Один должен стать врачом, другой — адвокатом, на худой конец дантистом или налоговым инспектором. Однако у нас получилось по-другому. Мой брат стал фабрикантом дамских сумочек в Нью-Йорке. Я же мечтал о профессии репортера.

В американской кинохронике я увидел молодого человека. За лентой его шляпы красовалась небольшая карточка с надписью «Пресса». Он лихо задавал вопросы звездам кино и интервьюировал Рокфеллера на его роскошной яхте. Репортер! Вот кем я должен стать!

Я рос довольно наглым юнцом, имел кипучий темперамент, умел прекрасно пародировать окружающих и не сомневался, что научусь в предельно короткий срок задавать нахальные вопросы. Однако в ту пору в Австрии царила безработица. Моя семья не имела никаких связей в газетном мире, и самое главное — у меня не было шляпы, за ленту которой можно было заткнуть карточку с гордой надписью «Пресса». Я ходил из редакции в редакцию, но везде получал отказ. Мой час пробил, когда я переступил порог редакции «Час». Это была дневная газета, на страницах которой публиковались всякие городские новости. Она сдавалась в набор в 11 утра, а в полдень уже продавалась на улице.

Я пришел после обеда, добросовестно постучал во все двери. Никого, кроме уборщицы. «А где же все? Неужели здесь никого нет?» — удивился я. «Никого, — подтвердила уборщица. — Попробуйте поискать на первом этаже», — ехидно посоветовала она.

Отправляюсь на первый этаж. Как сейчас помню, все двери стояли открытыми настежь, кроме одной. Раздался шорох. Я внимательно прислушался, откуда он исходит. За закрытой дверью кто-то тяжело дышал, как астматик. Я постучал, ответа не последовало. Тогда я толкнул дверь и вошел.

На канапе лежали мужчина и женщина. Мужчина был маленький, толстенький, с острой седой бородкой. Его лицо пылало. Он вскочил и стал поспешно застегивать брюки. Женщина натянула юбку на колени, испуганно взглянула на меня и шмыгнула за дверь.

— Что вы тут ищете? — рявкнул мужчина.

— Я ищу работу, — признался я.

— Ваше счастье, что я задержался сегодня дольше обычного.

— Правильно, — подтвердил я. — Как говорится, в нужное время в нужном месте.

Толстенький господин оказался известным театральным критиком Гансом Либстеклом. Он сотрудничал почти со всеми венскими газетами, а в 1925 году основал собственный журнал «Сцена». Либстекл стал моим первым учителем на журналистском поприще.

Быть репортером в «Часе» значило уметь найти короткие хлесткие формулировки, но не только. Обычно я поднимался в 6 утра и ехал в какой-нибудь рабочий квартал к родителям убийцы, схваченного накануне. Моя задача состояла в том, чтобы выманить у них фотографию сына и

Фрагменты. Публикуется по: Billy Wilder. Eine Nahaufnahme von Hellmuth Karasek. Hamburg, 1992.

успеть опубликовать ее в нашей газете. После того, как родители осыпали меня потоками брани, а мать убийцы выплакивала все слезы, я получал, наконец, снимок. Чувство голода заглушало во мне сострадание. Я знал, что должен заплатить за комнату. Мне надоело спать в зале ожидания вокзала, и если уж это случилось, то выбирал вокзал Франца-Иосифа.

Обычно все газетчики собирались в кафе напротив Полицейского управления Вены. Играли в шахматы, на бильярде. Как только в кафе вспыхивал красный свет, все бросались к выходу. Шахматные фигурки застывали на доске, дожидаясь, когда игроки вернутся назад с места происшествия.

Каждый год молодые журналисты готовили новогодний номер, в котором публиковались интервью знаменитых горожан. Накануне 1926 года всех интересовал вопрос: что несет человечеству фашизм? Мне поручили спросить об этом у Альфреда Адлера, Артура Шницлера, Рихарда Штрауса и Зигмунда Фрейда.

Прежде всего я побежал к Фрейду, который жил на Берггассе. Передал служанке свою визитную карточку и стал ждать. Через стекло можно было рассмотреть приемную. Я увидел знаменитую кушетку, она была очень узкой. Через несколько минут дверь открылась, и на пороге появился Фрейд. Он оказался значительно меньше ростом, чем я предполагал. «Вы репортер?» — спросил Фрейд. «Так точно, господин профессор». Он махнул рукой: «Дверь — там!»

Вспоминая этот эпизод, я часто думаю, что быть изгнанным Фрейдом — куда большая честь, чем быть приглашенным Каддафи.

В мае 1926 года в Вену приехал Пол Уайтмен. Король джаза совершал европейское турне. Его концерты состоялись в Лондоне, Амстердаме, Париже и Берлине. Вену он посетил с ознакомительными целями. По заданию редакции я навестил его в отеле «Бристоль» и взял интервью с помощью переводчика. Особенно поразил меня его черный камергер, у которого, как мне казалось, была только одна задача — заводить граммофон, вечный спутник музыканта. Аппарат произвел на меня столь глубокое впечатление, что, работая над сценарием фильма «Императорский вальс», я специально для Бинга Кросби написал роль представителя американской граммофонной фирмы, который хочет продать свой патент кайзеру.

Несмотря на то что я не понимал ни слова по-английски, мое воодушевление, вызванное музыкой Уайтмена, было таково, что порой казалось, будто я прекрасно понимаю и самого музыканта. И когда я сказал, что мечтаю побывать на его концерте, он за свой счет пригласил меня в Берлин. Я взял в «Часе» отпуск и, пообещав написать отчет о гастролях Уайтмена, отбыл в Берлин, который был в те годы мечтой каждого журналиста.

В Берлине концерты Уайтмена проходили в зале, вмещающем пять тысяч человек. В Америке в то время царил сухой закон и музыканты стремились всеми возможными средствами наверстать упущенное. Когда луч света концентрировался на первой скрипке, а прочие оркестранты погружались в темноту, можно было увидеть, как Уайтмен доставал бутылку виски, отхлебывал из нее и передавал бутылку в оркестр, где она быстро переходила из рук в руки.

В оркестре Уайтмена играл тогда Мэтти Мэлнек, с которым я очень подружился, потому что он говорил по-немецки. Когда я сам стал режиссером, то решил использовать его музыку, которая меня просто завораживала. Его мелодии звучат в фильмах «Свидетель обвинения» и «Некоторые любят погорячее». Это идеальная киномузыка.

В Вену я так и не вернулся, решив, что смогу работать репортером в Берлине, и не ошибся. Работы для репортера здесь было еще больше, чем в Вене. Главным образом я сотрудничал с газетой «Берлинер Цайтунг», но никогда не отказывался и от других предложений.

В те годы мне довелось брать интервью у Джекки Кугана, у голливудского актера Адольфа Менжу. Но больше всех запомнился американский миллионер Корнилиус Вандербильд. Тот остановился в шикарном отеле «Адлон», что на Па-

рижской площади, и первым делом я поинтересовался, сколько у него на счету денег. Конечно, при себе у него не оказалось ни пфеннига. Во время интервью мы прогуливались по Унтер ден Линден. Вандербильд проголодался и с большим аппетитом съел три рубленых шницеля и выпил четыре кружки пива. Платить пришлось мне.

Через некоторое время редакция поручила мне написать об игроках Монте-Карло, о том, как они срывают банки и наживают целые состояния. Полученный задаток я оставил в казино уже в первую ночь. Попросил еще денег. Они улетучились также быстро. Чтобы вернуться в Берлин, пришлось обратиться к матери. Она прислала денег, в телеграмме было написано: «Ничего не бойся, если мама рядом».

В Берлине я познакомился с киношниками, которые собирались в тех же кафе, что и журналисты. Особенно теплые отношения сложились у меня с Джо Пастернаком. Как раз в это время в Берлин приехал хороший знакомый Джо голливудский режиссер Алан Дуон, постановщик знаменитого фильма «Робин Гуд» с Дугласом Фэрбенксом в главной роли. Дуон женился на молоденькой танцовщице из ревю Зигфелда. Для свадебного путешествия они выбрали Германию. Зная о моем бедственном существовании, Пастернак предложил стать их гидом. К сожалению, в Германии я не знал ничего, кроме Берлина. Однако сто марок в неделю были слишком завидной суммой, чтобы отказаться. Я пошел в отель «Адлон», где любили останавливаться богатые американцы, познакомился с Дуоном и его длинноногой женой и был принят на работу.

Первую остановку мы сделали в Дрездене. Потащил шефа и его жену в Галерею, показывал им картины Рубенса, Рафаэля и Дюрера. Они смотрели с интересом. Но вскоре муж захотел вернуться в отель и там сразу отправился в бар. Американцы не только стремились компенсировать недопитое дома, но и подзаправиться на будущее. Им ничего не стоило выпить за один присест четыре сухих мартини. Молодая жена Дуона ему не уступала. Я отказывался от алкоголя и заказывал только лимонад.

Мы переезжали из города в город. После Дрездена Мюнхен, потом Баден-Баден: пятнадцать минут — музеи, пятнадцать минут — классическая архитектура, четыре часа — мартини. В Гейдельберге произошло ЧП. Мы отправились осматривать руины знаменитого университета. С помощью трех десятков английских слов я пытался рассказать его историю и спутал Людовика XIV с Генрихом VII. На мою беду, рядом оказались английские туристы с настоящим гидом. Дуон внимательно выслушал его объяснения, весьма отличающиеся от моих. «Никогда не доверяйте подлецу, который не пьет!» — выкрикнул он в сердцах. На фоне исторических руин Дуон уволил меня с работы. И хотя работал я только два дня, заплатил мне все сто марок.

Жиголо

Чтобы удержаться на плаву, я брался за любую работу и даже был жиголо. Кстати, этот эпизод я считаю одним из самых интересных в моей долгой жизни. До сих пор у меня в архиве хранится статья «Официант, нужен жиголо!», опубликованная в газете «Берлинер Цайтунг» в январе 1927 года.

Мои брюки были не глажены, лицо не брито, воротничок расстегнут, манжеты обтрепаны. Язык пересох, ноги подкашивались, желудок сжимался от голода, а сам я находился на грани нервного срыва. Улицы, по которым я ходил, состояли из череды кондитерских, ресторанов и магазинчиков, где продавались всякие деликатесы. Но у меня не было денег на все эти вкусности. Сигарету приходилось разрезать на несколько частей, чтобы она дольше курилась. Дела шли совсем плохо. Уже завтра я мог оказаться на вокзале. И тут мне встретился знакомый француз. Он рассказал, что выступает в ресторане «Эден» на Будапештерштрассе, и пообещал замолвить за меня словечко хозяину.

И вот я на рабочем месте. Танцевать надо каждый день с пяти до семи, а затем с

половины десятого до часу ночи. Днем полагается темный костюм, ночью — смокинг. На карманные расходы выдается по пять марок в день плюс чаевые.

Зал «Эдена» был всегда полон. В нем преобладали разряженные дамы в возрасте от двадцати до пятидесяти. Попадались мамаши с дочками на выданье. Юноши в светлых гамашах и расписных галстуках. За некоторыми столиками сидели целые семьи. Играл джаз-оркестр.

Профессия «жиголо» — трудная, особенно в субботу и воскресенье, когда танцоры теряют по нескольку килограммов веса. Разве это не подвиг — заставить корпулентную даму подчиниться ритму музыки? Это напоминало состязание: я танцевал фокстрот, она — польку. Самым модным танцем был в то время чарльстон.

Знакомая девушка Маргарет, вернувшаяся из Нью-Йорка, обучила меня новомодному танцу и дала напрокат пластинки, привезенные из Америки. На них были записаны модные шлягеры Уайтмена, Хилтона и любимца немецких дам «шепчущего Джека Смита». Вооружившись граммофоном, я по утрам обходил дома учениц и показывал модные движения. Маргарет обучала мужчин. Заработанные деньги делились пополам. Мы не разбогатели, однако расширили свою клиентуру. Я стал держаться с партнершами более уверенно. Впрочем, посетительницы «Эдена» и без того выделяли меня из толпы жиголо. У меня была репутация хорошего собеседника.

Мы танцуем английский вальс, медленно прижавшись друг к другу.

Я. Можно спросить что-то очень личное?
Она. Попытайтесь...
Я. Знаете, кого вы мне напоминаете?
Она. Нет.
Я. Я не решаюсь сказать...
Она. Ну, решайтесь, пожалуйста!
Я. Суфле, приготовленное самим ангелом на террасе отеля на Средиземном море. Нежное, как дыхание ребенка. А внутри — божественный конфитюр.
Она. От ваших слов у меня разыгрался аппетит.

Мы танцуем танго.
Я. Вы приходите сюда во вторник, четверг и субботу.
Она. Так вы заметили?
Я. Конечно! Ведь в понедельник, среду и пятницу здесь бывает так скучно. Впрочем, скоро это уже не будет иметь для меня значения! Знали бы вы, сколько стоит пара обуви! Каждую неделю я вынужден покупать себе новые туфли!
Она. Каждую неделю?
Я. А вы знаете, когда Павлова танцевала «Лебединое озеро», она снашивала три пары туфель за спектакль...
Она. Надо же!

На следующий день я получал посылку с десятью парами обуви, слишком изношенной или слишком маленькой, чтобы можно было ею воспользоваться.

Работая жиголо, я мог не заботиться о еде. В контракте значился пункт, согласно которому мне разрешалось бесплатно питаться в кафе гостиницы «Эден». Я предпочитал два яйца всмятку и колбасу с горчицей.

Однако чаще всего приходилось заходить в кафе, не имея в кармане ни пфеннига. Обычно я заказывал комплексный завтрак. Все складывалось очень нервно, потому что нужно было успеть до двенадцати, когда происходила смена официантов. В это время обычно появлялся приятель и начинал отвлекать внимание официанта, помогая мне незаметно исчезнуть. Двадцатилетним юношей в берлинском кафе я испытал чувство, которое вошло в эстетику кино под названием «саспенс».

Стесненные материальные обстоятельства не позволяли мне снять хорошее жилье. Я жил в комнате рядом с туалетом. В нем непрерывно текла вода, мешая заснуть. Лежа без сна в темноте, я воображал себя богатым путешественником, который засыпает под убаюкивающие звуки моря. Прошло много лет, и мы с женой отправились отдыхать на курорт Бад-Гаштайен в Австрии. Мы забронировали номер в лучшей гостинице «Люкс-отель». Нам достался номер с окнами на водопад.

Снова я мучился от бессонницы и, лежа в темноте, вспоминал мою голодную юность и берлинскую комнату с туалетом, в котором непрерывно бежала вода.

Ночной визит

Как обычно, я лежал в постели без сна. Мешала не только вода в туалете, но и шум, доносящийся из соседней комнаты. У моей соседки Инге был посетитель. У входной двери раздался звонок. Звонили долго и настойчиво. Внезапно дверь моей комнаты раскрылась, и я увидел, как ко мне прокрался мужчина, держащий в руках брюки и туфли. В это время моя соседка подошла к входной двери и спросила сонным голосом, сладко позевывая: «Это ты, Хайнц?» Звякнула цепочка, Хайнц ворвался в квартиру. «Где он? Я убью его!» — бушевал он. «Да успокойся ты, — причитала Инге. — Разбудишь всех жильцов!»

Незваный посетитель продолжал стоять в моей комнате, прислушиваясь к крикам. «Моя фамилия Вильдер», — прошептал я, чтобы как-то заявить о своем присутствии. Он ответил мне шепотом: «Меня зовут Галитценштейн. У вас есть рожок для обуви?» Я подскочил на постели. «Галитценштейн из «Максим-фильма»?!» — «Вот именно. Его директор и владелец».

Я дал ему рожок и, пока он одевался, подумал, что судьба не случайно послала мне этого человека. Я обивал пороги киностудий, пытаясь пристроить свой сценарий, и вот сейчас в моей комнате находился один из самых могущественных людей кинобизнеса. Я схватил манускрипт и сунул ему в руки.

— Здесь очень интересный для вас материал... Я давно мечтал с вами познакомиться!

— Приходите утром, тогда и поговорим, — отбивался он.

— Да утром вы меня и не узнаете! Прочитайте сейчас!

— Но у меня нет с собой очков...

— Тогда я сам прочитаю, — упорствовал я.

— Хорошо! Я его покупаю. Вот вам пятьсот марок — сдался господин Галитценштейн.

Он тихонько открыл дверь и растворился в темноте. Больше я с ним никогда не встречался.

Среди берлинских кинематографистов

500 марок, выданные господином Галитценштейном, существенно облегчили мою жизнь. Кино было необыкновенно выгодным бизнесом, и я соглашался работать в нем на любых условиях. Знакомые журналисты из «Римского кафе» познакомили меня с Куртом Брауном, у которого была своя сценарная фабрика, ежегодно выбрасывающая на рынок несколько десятков сценариев. Конечно, я работал на ней анонимно. На моем счету уже было 40 или 50 сценариев. Однако никто не знал моего имени. Я был негром, духом, привидением, но вовсе не хотел жаловаться на свою судьбу. Многие сценаристы прошли через это. Помню, как мы писали сценарий «Ниночки». Все собирались в доме Любича. Если у нас что-то не ладилось, Любич прерывал работу и отправлялся в туалет. Если он оставался там дольше пяти минут, то обязательно возвращался с какой-нибудь идеей. Обычно мы шутили, что Любич консультировался там со своим привидением.

Впервые я увидел свое имя в титрах в 1929 году. Это был фильм «Люди в воскресенье».

Мой друг Роберт Сиодмак работал тогда корреспондентом в обозрении «Новое ревю». Однажды он пришел в «Римское кафе», где обычно собиралась творческая молодежь, и сообщил, что дядюшка подарил им с братом Куртом пять тысяч марок, и они решили вложить деньги в постановку документального фильма о простых людях с улицы. Нанять на эти деньги профессиональных исполнителей было невозможно. То, что фильм получил название «Люди в воскресенье», тоже имело свое обоснование. Всю неделю мы работали и имели свободное время только в воскресенье.

Все мы были дилетантами в кино. Например, нашим продюсером стал литературный критик Мориц Зеелер, постоянный

завсегдатай кафе. Фред Циннеман, ставший впоследствии известным голливудским режиссером, тоже не имел о кино ни малейшего представления. Единственным профессионалом среди нас был оператор Ойген Шюфтан. В 1961 году он получит премию «Оскар» за фильм «Мошенник».

Работая над фильмом, мы и не предполагали, что он вызовет такую благожелательную реакцию. Особенно запомнилась мне рецензия Герберта Еринга: «Перед нами три девушки и два юноши. Берлин в субботу, воскресенье и понедельник. Поездка на Николас-зее. Купание, катание на водном велосипеде. Как бы между делом — опустевший Берлин. Окна, балконы, аллеи. И что в этом особенного? Чарующая легкость образов, более музыкальных, чем музыка в звуковом кино. Этот фильм раскрывает нам красоту человеческого жеста. Его создали молодые люди. Строительство всегда начинается снизу. Это выступление против стереотипов не может остаться без последствий».

Мы предполагали и дальше работать в этом направлении, но реальная действительность нас поправила.

Чтобы иметь средства к существованию, я должен был сочинять различные истории. Мы начинали как настоящие кинематографисты, а потом стали проститутками от кино.

Когда нас позднее пытались убедить в том, что голливудское кино отличается от европейского своей коммерческой направленностью, я обычно советовал посмотреть немецкие фильмы с участием Вилли Форста, Вилли Фрича и Лилиан Харвей. УФА 30-х годов ничем не отличалась от Голливуда. А ее глава Эрих Поммер придерживался тех же взглядов, что Сэм Голдвин в Голливуде. Оба стремились вырвать зрителей из повседневной реальности и перенести в мир грез. «Никогда зритель не даст денег на то, чтобы посмотреть на экране жизнь горняка», — убеждал меня Поммер.

Здесь я могу присоединиться к высказыванию Ежи Теплица, который написал о моем друге Сиодмаке: «От авангардистского эксперимента тот перешел к созданию кассовых шлягеров. Это произошло под влиянием банальных сценариев, популярных актеров и дешевых аттракционов».

Однако мне грешно жаловаться. Хотя моя работа у Брауна оценивалась не по самой высокой ставке, я уже мог позволить себе американский автомобиль. Это был «Крайслер» цвета хаки с сиденьями из кожи и внутренней отделкой из драгоценных пород дерева.

Финансовые проблемы постепенно уладились. Однако в общественной жизни появлялось все больше угрожающих знаков. Все чаще на улицах Берлина стали совершаться нападения на евреев.

В то время я жил в отеле «Маджестик», неподалеку от Бранденбургских ворот. Как-то я пришел домой, и хозяйка сказала, что в комнате побывали двое в штатском и произвели обыск. Накануне я читал брошюру, разоблачавшую Гитлера. На мое счастье, она завалилась между стеной и кроватью, и ее не нашли. Я понял, что оставаться в Германии небезопасно, и уехал во Францию. Я оставался там вплоть до декабря 1933 года. Однако я хотел одного — уехать в Америку. Удача не изменила мне и на этот раз. Вместе с Джо Маем мы написали сценарий «Пам Пам» о безработном актере, становящемся фальшивомонетчиком. Его купила студия «Коламбия», и я получил официальную возможность посетить Америку.

Америка

22 июня 1934 года на корабле «Аквитания» я прибыл в Нью-Йорк. Мой брат жил тогда на Лонг-Айленде. Утром, проснувшись, я увидел за окном снег. Я смотрел на него и не верил своим глазам. К соседнему дому подъехал большой «Кадиллак», из него выскочил мальчишка, бросил на крыльцо газеты и снова юркнул в машину. Затем «Кадиллак» остановился возле дома моего брата. Повторилась предыдущая

сцена. Мальчик бросил газеты на крыльцо и исчез в машине. «Доставка газет на «Кадиллаке»! Это — Америка!» — с восторгом подумал я.

За завтраком жена брата объяснила, что обычно мальчик пользуется велосипедом, но сегодня из-за снега отец-миллионер дал ему «Кадиллак» с личным шофером. Мальчик должен учиться зарабатывать собственные деньги.

Когда моя гостевая виза закончилась, друзья посоветовали мне поехать в Мексику и там обратиться к консулу за эмигрантской визой. Я так и сделал. В дешевых, грязных отелях тысячи эмигрантов ждали решения своей судьбы. Я вошел в консульство мокрый, как мышь, не только от жары, но и волнения. Вдруг мне не позволят вернуться назад, в Калифорнию?

Я знал, что у меня недостает многих необходимых документов. Например, справки с предыдущего места жительства о том, что я не являюсь преступником. У меня на руках были только паспорт, водительское удостоверение и два рекомендательных письма моих друзей. В них сообщалось, что я хороший парень. Но кто поверит этим утверждениям, если они не заверены подписью с печатью!

И вот я стою перед консулом. «Это все?» — спрашивает он с недоумением. «Все», — подтверждаю я и объясняю, что бежал из Берлина и едва ли смогу получить справки у нацистских органов власти.

Консул поднялся и стал медленно прохаживаться у меня за спиной.

— А что вы хотите делать в Америке? Я имею в виду профессиональные интересы?

— Писать фильмы, — ответил я.

— Неужели? — удивился он.

Он снова поднялся и стал прохаживаться по комнате, потом присел к столу, взял мой паспорт и решительно поставил в нем штамп. Затем возвратил его мне и пожал руку.

— Пишите, только хорошие.

На протяжении всей жизни в Америке я продолжал вспоминать слова этого консула, который ждал от меня хороших фильмов. Правда, потом я узнал, что этот человек не был консулом. Тот как раз находился в отпуске. А право жить в Америке мне дал его заместитель Мейер.

Впрочем, получить американскую визу было довольно просто. В отличие от Швеции, Франции и Швейцарии, здесь были рады эмигрантам и поощряли их стремление стать гражданами страны. Мне кажется, в этом нужно искать причины конфликта, возникшего между Чаплином и Америкой. Он получил здесь возможность работать, стал знаменитым, однако не хотел становиться американцем. Американцы чувствовали себя обманутыми, как брошенный любовник.

Спустя пять лет я должен был сдавать экзамен и получить гражданство. Что, впрочем, было простой формальностью. Мы вошли в кабинет вместе с госпожой Ландау, девяноста пяти лет.

— Сколько штатов в США? — спросил чиновник.

Старушка покачала головой и после некоторых раздумий ответила: «Десять или двенадцать...»

— А кто был первым американским президентом?

— Линкольн? .— ответила старушка вопросом на вопрос.

— Почти правильно. А почему Вашингтон имеет буквы DC[1]?

— Это значит Вашингтон, столица, — догадалась старушка.

— Поздравляю вас с тем, что вы стали гражданкой США, — с явным облегчением произнес чиновник.

Поначалу английский язык был моим ограничителем. Я писал сценарии на языке, которым плохо владел. Потому с самого начала стремился работать не с немцами, а с американцами. Я выучил язык, слушая спортивные новости и «мыльные оперы». Через три года я поймал себя на том, что думаю по-английски. Через пять лет я уже не имел с языком никаких проблем.

Английский все больше и больше становился языком международного общения, было ясно, что за ним будущее. Вар-

[1] DC — округ Коламбия. — *Прим. ред.*

варская изоляция, на которую Гитлер обрек немецкое кино, избавила Голливуд от его главного конкурента.

В 1935 году я побывал в Австрии. Я приезжал за матерью, надеясь убедить ее переехать в Америку, где жили оба ее сына. Мать, которая после смерти отца второй раз вышла замуж, сказала, что она слишком стара, чтобы начинать все сначала. После войны я узнал, что мать, отчим и бабушка погибли в Освенциме. Я собственными глазами видел их имена в списках евреев, уничтоженных в этом концентрационном лагере.

Поначалу я работал для студии «Фокс» и получал там жалованье 175 долларов в неделю. Как-то я пришел в кассу и мне выдали всего 125 долларов. Потом кассир объяснил, что 50 долларов из моей зарплаты пошли на избирательную кампанию губернатора Олсена. Я смирился, потому что был новичком в этой стране и боялся протестовать.

Как-то Сэм Голдвин попросил меня и моего постоянного соавтора Брэккета сделать хороший сценарий для Гари Купера. Мы перебрали множество сюжетов и решили остановиться на пьесе «От А до Я», современном варианте сказки «Белоснежка и семь гномов». Я пришел к Голдвину, изложил наш замысел, он его одобрил, и мы договорились, что я получаю 7500 долларов, а если фильм будет иметь успех, то еще 2500.

За постановку взялся Хоукс, и фильм вышел на экраны под названием «Шаровая молния». Он имел огромный успех. Я позвонил Голдвину: «Где обещанные деньги?» Тот очень удивился: «Если я что-то обещаю, то только в письменной форме». «Если ты не помнишь свои обещания, тогда катись к черту!» — в сердцах сказал я и бросил трубку. Прошло 10 минут, Голдвин перезвонил мне сам: «Послушай, Билли, — сказал он примирительно, — я не хочу, чтобы в Голливуде болтали, что я обманщик. Приходи и получи свои 500 долларов». Оставшиеся две тысячи я так никогда и не увидел.

Когда я услышал, что Голдвин собирается снимать фильм с участием дирижера Стоковского, то решил предложить ему сюжет из жизни Нижинского.

— А кто такой Нижинский?

Я постарался объяснить, что это великий русский танцовщик, музыку для которого писал великий дирижер и композитор Игорь Стравинский. Я постарался как можно ярче описать образ танцовщика.

— А знаете, кто его открыл?

— Понятия не имею.

— Дягилев... Великий импресарио русского балета... Он увидел юношу и без памяти в него влюбился...

— Дягилев — это его жена?

— Да нет... Дягилев — это мужчина...

— Что за дикая история! Два мужчины, любовь и ни одной женщины! Ну, знаете ли, Уайлдер!

Я попытался объяснить, что Дягилев сделал Нижинского величайшим артистом XX века. Однако потом началась настоящая трагедия. Во время турне по Южной Америке Нижинский влюбился в красивую молодую женщину, танцовщицу их труппы. В Буэнос-Айресе они поженились. Дягилев узнал об этом в Петербурге. Когда Нижинский вернулся, тот закатил ему скандал. Между ними разгорелась вражда, в результате танцовщик сошел с ума.

— Минуточку, минуточку! Только что вы рассказывали о двух педерастах. И теперь один еще и с ума сошел. Разве можно такое снимать! Я потеряю репутацию!

— Но ведь я еще не закончил! Нижинский попал в швейцарский санаторий и там вообразил себя лошадью...

— Лошадью?! — изумился Голдвин.

— Да, лошадью, — подтвердил я. — Как только открывалась дверь клиники, он шел в сад и там галопировал.

— Лошадь, педерасты, галоп... Что за дурацкая история! Вы отняли у меня столько времени!

— Мистер Голдвин! У этой истории может быть счастливый конец. Нижинский не только думает, что он лошадь, но и выигрывает дерби в Кентукки.

Голдвин угрожающе приподнялся из-за стола. У меня было всего несколько секунд, чтобы выскочить за дверь.

Окончание следует

Перевод с немецкого Г.Красновой

S U M M A R Y

LUDMILA PETRUSHEVSKAYA
PUS'KI B'ATYE
BURLAK
PUS'KINISTS
Linguistic tales by a famous writer.

NATALYA SIRIVLYA
JUST SO CINEMA
Review of the 1996 box office leader OPERATION A HAPPY NEW YEAR (PECULIARITIES OF THE NATIONAL HUNT-2).

IK PREMIER
SMALL TIME (VREMECHKO)
PORTRAIT OF DORIAN GRAY.
The host of the programme LEV NOVOZHYONOV is inreviewed by ALLA BOSSART

GENNADYI DADAMYAN
VREMECHKO AS A MIRROR OF EVERYDAY LIFE
A sociological analysis of one of the hottest TV broadcastings.

VALERY FOMIN
EVERYTHING WILL BE TERRIBLE... FINE!
Metamorphosis of a fairy-tale in domestic cinema.

REALM OF FAIRY-TALE
Leading Russia's animators YURY NORSTEIN, HARRY BARDIN, OKSANA CHERKASOVA, SERGEI OLIFIRENKO, IVAN MAKSIMOV tell of a fairy-tale as a source of animation.

LYDIA MASLOVA
A BRILLIANT LEG
A young critic review of a new picture by a patriarch of comedy Eldar Ryazanov's HELLO, BOOBIES!

LUDMILA DONETS
ADD SOME CHARM...
A sketch on many a TV-broadcastings delving into realm of magics and magicians.

KIRILL RAZLOGOV
FORWARD TO PAST
Round-up of the New Year Night on TV.

FRANCESCA YARBUSOVA, YURY NORSTEIN
A WOULD-BE CONVERSATION

FRANCESCA YARBUSOVA
TIME OF CHILDHOOD
AWAKENING
ANIKA
OUT OF CHILDHOOD
Portrait as a dialogue: Francesca Yarbusova, art designer of all Yury Norstein's animation. Also her fairy-tales.

VALERIA PRITULENKO
CINDERELLA FOR ALL TIMES
A review of a perinnial classic — Nadezhda Kosheverova and Mikhail Shapiro's CINDERELLA (written by Evgeny Shwartz).

VALERIA PRITULENKO
SNOW WHITE ON THE VERGE OF THE CENTURIES
The story of Snow White retold in the stretch of two decades.

RASHIT YANGIROV
«RED MÉLIÈS» — ALEKSANDRE PTUSHKO

ALEKSANDRE PTUSHKO
«I SEE THAT TIME IS AGAINST ME...»

ALEKSANDRE PTUSHKO
TRICKS AND SPECIAL EFFECTS
A lecture by a sofisticated maitre of Soviet nursery-tale and his letters to actress Serafima Birman written when schooting SCARLET SAILS.

ALEXEI SAMORYADOV
TALES ON SAND
Unknown work of a tragically gone young script-writer.

WE ARE BORN TO MAKE A FAIRY-TALE TRUE
Moscow schoolchildren are requested to interpret a conception of a fairy-tale.

NATALYA SIRIVLYA
KOSCHEI THE DEATHLESS AND NIBELUNGEN
Comparative analysis of Fritz Lang's classic and Russian tales-teller Aleksandre Row's creation.

RANDY BALSMEIER, MIMI EVERETT
OUR CINEMA IS NOT TO COME ACROSS IN REALITY

ADAM MINNES
DREAM-MAKERS
Two aricles on special effects.

GRIGORY GORIN
TO CONQUER A DRAGON

EVGENY BINEVICH
PROSE OF A TALES-TELLER
Portrait of a script-writer and plywright Evgeny Shwarts as chronicle.

GARENA KRASNOVA
BILLY WILDER NICKNAMED LUCKY BILLY

SELECTED STORIES BY BILLY WILDER

В ближайших планах редакции — номер о Москве.

Тема подсказана юбилеем:

МОСКВЕ

Среди кинематографистов — много москвичей, а в кинематографе достаточно всем известных фильмов, в которых Москва — одно из главных действующих лиц. И мы решили, что это и наш кинематографический праздник. В специальном номере «ИК» мы вспомним фильмы разных лет — от 30-х годов до наших дней. Читатель сможет познакомиться с уникальными воспоминаниями о Москве кинематографической.

Номер о Москве будет богато иллюстрирован и оформлен как подарочное издание. Он сможет удовлетворить самым высоким требованиям библиофилов, являясь одновременно и справочником, и книгой для чтения, и фотоальбомом.

ПРИГЛАШАЕМ К СОТРУДНИЧЕСТВУ!

Журнал «Моя Москва», НПФ «Традиция» и фирма «МД Паблишер» при поддержке мэрии Москвы приступили к созданию подарочного **мультимедийного компакт-диска «История Москвы»,** посвященного **850-летию столицы.** Архивные, фото-, видеоматериалы, рассказывающие о почти тысячелетней культурной истории столицы нашей Родины, благодаря современной технологии INTERNET WEB CD будут организованы в наиболее современной и удобной для восприятия форме — компакт-диске (CD).
Более **50 процентов 20-тысячного тиража** будет вручаться в качестве сувениров во время празднования юбилея Москвы. Диск будет представлен в органах управления России и Москвы, администрациях и других правительственных и центральных ведомствах.

Фирмам и физическим лицам, пожелавшим принять участие в реализации этого проекта, **гарантируется:**

упоминание во всех рекламных материалах проекта;
реклама на компакт-диске (CD);
размещение логотипа на обложке CD;
участие в презентации CD;
бесплатное получение десяти CD.

Информация, которую вы пожелаете разместить на диске, может быть представлена в любом **удобном для вас** виде:

текстовом;
графическом;
фонограммном (аудио);
видео.

Планируется широкое анонсирование проекта **в средствах массовой информации** с упоминанием **всех** персоналий, помогавших в осуществлении этого замысла.

Участие в создании подарочного компакт-диска еще раз подтвердит высокий уровень и перспективность вашего бизнеса!

Тел.: (095) 215-20-88, 425-34-11, 425-53-11.

E-mail: videoCD@tradition.msk.ru. Internet: www.tradition.msk.ru.

№ 9163

16 МАЙ 1997

Поправка

В № 11 «Искусства кино» за 1996 год в подписях к фотографиям по фильму «Строгий юноша» Абрама Роома по вине редакции была допущена ошибка: в роли Гриши — Д.Консовский, а не Д.Дорлиак, как было указано.

Мы приносим свои извинения читателям и автору публикации Ирине Гращенковой.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА

Обязательный экземпляр

В 1997 году библиотечная подписка на журнал «Искусство кино» осуществляется при поддержке института «Открытое общество»

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ
Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru
kinoart@glasnet.ru

Отдел рекламы:
Тел.: (095) 215-20-88

Сдано в набор 24.02.97
Подп. к печати 7.04.97
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 14,51

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 71

ОАО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1997

ТЕЛЕКАНАЛ

80° в.д.,
частота
4025 Мгц
Россия
СНГ
Балтия

Аудитория -
55 млн.
человек

18 часов в сутки:
с 7.00 - 01.00

Мы всегда готовы
к сотрудничеству
и рассмотрим интересные
проекты и предложения.

129226,Россия,г.Москва,а/я 3,
ул.С. Эйзенштейна, 8/1, офис 3.7.
тел./факс:(095) 181 - 01 - 54

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА —
ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

РАСЦВЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ
НА ЗАКАТЕ КИНЕМАТОГРАФА

КИНОТЕАТРЫ —
БУДЕТ ЛИ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

статьи Е.ДОБРЕНКО, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА,
В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА,
СТ.Ф.РОСТОЦКОГО, М.ТУРОВСКОЙ, Т.ЧЕРЕДНИЧЕНКО,
О.СЕДАКОВОЙ, А.РУТКОВСКОГО

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«Я САМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»**
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ШТУДИИ»**
ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ. ИЗ ДВУХТОМНИКА О КИНО

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ТИМУР КИБИРОВ
НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
братья КОРДА

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!